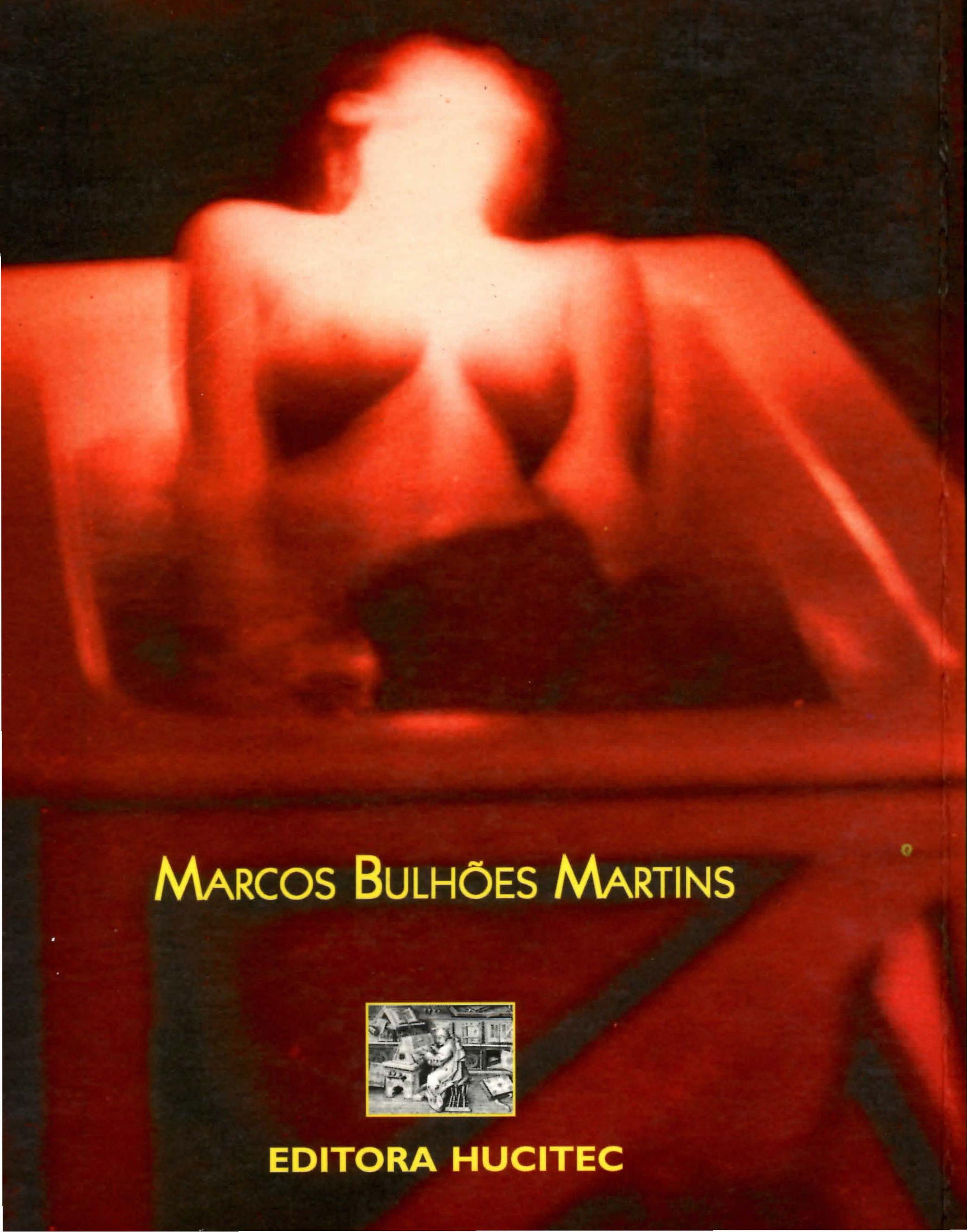
ENCENAÇÃO EM JOGO



MARCOS BULHÕES MARTINS

EDITORA HUCITEC

Estamos diante de um trabalho rico, certamente inspirador para professores, diretores, coordenadores de oficinas teatrais. Ele se apresenta como indissociável de uma reflexão sobre as finalidades do fazer teatral e sobre algumas das condições desejáveis atualmente para o seu exercício. Vinculado à ampliação da consciência de quem está nele envolvido, o processo de encenação que vamos descobrindo traz à tona um projeto no qual é nítido o entrelaçamento entre a dimensão estética e a educativa.

A preocupação pedagógica revela-se inerente ao caminho artístico trilhado. A busca de formação de um homem mais crítico, com percepção sensorial ampliada, com maior capacidade de diálogo está imbricada à procura de um teatro que corresponda às questões do nosso tempo. De um teatro que, hoje, principalmente hoje, possa ser considerado como insubstituível por quem o assiste e por quem o faz.

– MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO

Capa: Criação e Arte Finalização: Milena Rocha
Foto: Federico Aquino.

arcos Bulhões Martins é encenador e pro-
ssor. Desde 1982 vem experimentando dife-
ntes processos colaborativos de criação da
amaturgia, seja como ator, seja como dire-
r. Participou da montagem de *Apocalipse
11*, do Teatro da Vertigem, como assistente
direção. Doutorando em Teatro pela Esco-
de Comunicação e Artes da USP. Atua na
rmação do professor, tendo em vista o redi-
ensionamento da aprendizagem da encena-
o e da dramaturgia nos cursos de Licen-
atura, assim como nos bacharelados em
terpretação e Direção.

visite nosso site
www.hucitec.com.br

Como encenar sem perder a atitude de jogo? Como criar uma dramaturgia que equilibre o discurso do grupo, a poética dos escritores e o posicionamento artístico do professor?

O autor fundamenta e relata os principais exercícios utilizados nas oficinas que resultaram em espetáculo realizado por atores iniciantes em São Paulo. A definição do tema resultou dos jogos teatrais a partir de diferentes espaços. Para elaborar o roteiro, o grupo se apropriou de textos de autores diversos: Italo Calvino, Clarice Lispector, Brecht, Saramago, Veríssimo, Guimarães Rosa, Baudelaire, Fernando Pessoa.

Os atores pensaram como encenadores, discutindo os objetivos e as possibilidades estéticas das cenas, e como dramaturgos, selecionando e adaptando textos literários, alterando ações nos roteiros, redigindo diálogos e narrações, envolvendo-se como co-autores do discurso teatral.

Indicado para estudantes e professores, o livro interessa também a atores, dramaturgos, diretores, pesquisadores e outros interessados em projetos artísticos coletivos.

EDITORA HUCITEC
PARA VOCÊ LER E RELER

9 788527 106580

Teatro 48
direção de
Fernando Peixoto

TEATRO

TÍTULOS PUBLICADOS

À Prova de Fogo, Consuelo de Castro
Murro em Ponta de Faca, Augusto Boal
Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Augusto Boal
Fábrica de Chocolate, Mário Prata
Teatro em Pedaços, Fernando Peixoto
Tupac Amaru, Oswaldo Dragún
Pensão Liberdade, Grupo de Teatro Forja (Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema)
Pesadelo, Grupo de Teatro Forja
Vassa Geleznova, M. Górki
Diálogo Sobre a Encenação: um Manual de Direção Teatral, Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble: 35 Anos — um Trabalho Teatral em Defesa da Paz, Klaus-Dieter Winzer
Teatro em Movimento, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 1 (A Revolução na América do Sul, As Aventuras do Tio Patinhas, Murro em Ponta de Faca)
Textos para Televisão, Gianfrancesco Guarnieri
Teatro de Heiner Müller (Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto)
Teoria e Prática do Teatro, Santiago García
Teatro em Questão, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 2 (Histórias de Nuestra América, A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa, Torquemada)
Um Mês no Campo, Ivã Turgueniev
Além das Ilhas Flutuantes, Eugenio Barba
Ator e Método, Eugênio Kusnet
Teatro e Estado: as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil — História e Polêmica, Yan Michalsky & Rosyane Trotta
Teatro de Osvaldo Dragún (Milagre no Mercado Velho, Ao Violador, Voltar Para Havana, Os Alpinistas)
Um Teatro Fora do Eixo, Fernando Peixoto
O Negro e o Teatro Brasileiro, Miriam Garcia Mendes
Ay, Carmela!, José Sanchis Sinisterra
A Canoa de Papel, Eugenio Barba
Teatro de Bernard-Marie Koltès (Roberto Zucco, Tabataba, O Retorno ao Deserto, Na Solidão dos Campos de Algodão, Combate de Negros e de Cães)
A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral, Eugenio Barba & Nicola Savarese
Ziembinski e o Teatro Brasileiro, Yan Michalski
Glauce Rocha: a Atriz que Recusou o Estrelato, José Octávio Guizzo
A Mochila do Mascate, Gianni Ratto
Divers/idade, Nelson de Sá
As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas, Silvana Garcia
Giramundo: Myrian Muniz – o Percurso de Uma Atriz, Maria Thereza Vargas (org.)
Brecht no Teatro Brasileiro, Kathrin Sartingen
Teatro de Rua, Fabrizio Cruciani & Clelia Falletti
O Parto de Godot e Outras Encenações: a Rubrica Como Poética da Cena, Luiz Fernando Ramos
Dança e Mundialização: Política de Cultura no Eixo Brasil-França, Cássia Navas
Vianinha: um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo, Rosangela Patriota
Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação, Ciane Fernandes
As Imagens de um Teatro Popular, Julián Boal
Osmar Rodrigues Cruz: Uma Vida no Teatro, Osmar Rodrigues Cruz & Eugênia Rodrigues Cruz
Uma Cena Brasileira, Samir Yazbek
Teatro em Aberto, Fernando Peixoto
A Pedagogia do Espectador, Flávio Desgranges
Teatro Começo Até. . ., Ittala Nandi
Encenação em Jogo: Experimento de Aprendizagem e Criação do Teatro, Marcos Bulhões Martins

ENCENAÇÃO EM JOGO

experimento de aprendizagem e criação do teatro

MARCOS BULHÕES MARTINS

ENCENAÇÃO EM JOGO
experimento de aprendizagem e criação do teatro

EDITORA HUCITEC

São Paulo, 2004

© Direitos autorais, 2003, de Marcos Aurélio Bulhões Martins.

Direitos de publicação reservados por
Aderaldo & Rothschild Editores Ltda.,
Rua João Moura, 433 – 05412-001 São Paulo, Brasil
Telefone e Fax: 11 3083-7419.
11 3060-9273 (Atendimento ao consumidor)
E-mail: lerereler@terra.com.br
Home-page: www.hucitec.com.br

Depósitos Legais efetuados.

Produção: Milena Rocha

CIP- Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M344e
Martins, Marcos Bulhões
Encenação em jogo : experimento de aprendizagem e criação do teatro / Marcos Bulhões Martins. – São Paulo : Hucitec, 2004
il. – (Teatro ; 48)

ISBN 85-271-0658-2

1. Representação teatral. 2. Teatro na educação. 3. Teatro – Estudo e ensino. I. Título. II. Série.

04-3276. CDD 792.028
CDU 792.028

Agradecimentos

À Professora Doutora Maria Lúcia Pupo pela confiança, estímulo, generosidade, rigor e delicadeza, com que orientou nossa pesquisa, assim como pelo interesse e apoio fundamental para a concretização deste livro.

Aos criadores das cenas, protocolos e depoimentos citados: Verônica Veloso, Ernesto Valença, Ricardo Domeneck, Elise Vieira, Leandro Triervailer, Julio César Doria, Aline Mendes, Ligia Borges, Roberto Borges – que na época compunham um grupo de iniciantes, atores e professores em formação – e que se dedicaram, durante dez meses, ao trabalho aqui analisado.

A Silvio Franco, diretor musical e aos músicos Ricardo Alves, Eduardo Santana, Etemistocles Junior, André Alves, aos atores convidados Federico Neild, Melissa Migueles Panzutti, Julia Hardy, Aline Morais, Paula Arruda, Paulo Panzeri, Pedro Guilherme, Adriana Galvão e Luciana Silva e aos cineastas em formação Pablo Ferreira e Bruno Carneiro que se uniram ao grupo inicial para a realização do espetáculo, cuja produção foi apoiada por Irineu Fernandes Lobão, Prof. Eduardo Vendramini e pelos funcionários Anísio Monteiro, Cida, Rubenildo, Alessandro Cicutto, João Batista, Miló, Elbany (Nena), Nilton Ruiz e Zito Rodrigues.

À Professora Doutora Ingrid Koudela, pelos questionamentos e o incentivo decorrentes de nossos encontros e ao Professor Doutor Rubens Brito, pelos comentários na banca de qualificação do curso de mestrado;

Ao diretor teatral Antonio Araújo, por ter me convidado para um dialogo sempre muito estimulante, na condição de seu assistente, ocorrido paralelamente ao desenvolvimento da encenação em foco.

A Clotilde Santa Cruz Tavares e Arão de Santana de Paranaguá, pelo grande estimulo, incluindo leituras e sugestões importantes para a edição final.

A Marcello Bulhões e Sávio Araújo, pelo apoio na programação visual; A Ronaldo Freire de Lima, supervisor das traduções, assim como a Elie Bajard, pelas fotografias do espetáculo; à Embaixada Potiguar Estúdio e a D. Mara Alves, pelo apoio logístico e a Antônio Lopes pela parceria durante a pesquisa.

A CAPES, ao PQI (Programa de Qualificação Inter-Institucional), e a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pelo suporte material à pesquisa e à publicação.

A João Maciel responsável pela revisão final, e, especialmente, a Marluis Bulhões e Laércio Costa de Farias Júnior, pelo fundamental apoio.

Aos mestres
Graciete Newton Braga,
Jesiel Figueiredo
e Carlos Nereu,

in memoriam

Sumário

Agradecimentos 7

Uma moeda e duas faces – MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO 17

Introdução 19

CAPÍTULO 1

ESPAÇO E ENCENAÇÃO EM JOGO 23
O espaço 23
  Uma poética do espaço 23
  O espaço no teatro 30
  A crise do modelo eurocêntrico de espaço 32
A encenação em jogo 39
  O encenador como mestre 39
  Preparação em nível pré-expressivo 43
  O jogo teatral 48
A primeira oficina: do espaço ao tema 54
  O encontro com o grupo 54
  Iniciando o trabalho 55
  A seleção dos espaços: o natural e o social 55
  Da percepção do espaço à palavra 58
  Preparação 59
  Práticas teatrais a partir do espaço 69
RECORTANDO AÇÕES E GESTOS NO ESPAÇO 69
A CRIAÇÃO DE IMAGENS 70
O JOGO TEATRAL A PARTIR DO ESPAÇO FÍSICO 74
  Do espaço à definição do universo temático 77

Uma moeda e duas faces

Fazer coincidir o frescor de uma modalidade teatral carregada das incertezas da experimentação com o crescimento das pessoas que a engendram é o desejo que levou à realização deste livro.

Inserido na linhagem da reflexão pedagógica que fundamenta a obra de grandes nomes do teatro do último século, Marcos Bulhões se propõe a contribuir para a delimitação do campo da pedagogia do teatro entre nós. Sua perspectiva é conduzir um processo teatral baseado no jogo até o confronto com o público, de tal maneira que esse caráter lúdico não se perca, nem seja traído em meio ao caminho.

A maiêutica *socrática é sua ilustre aliada nesse percurso. Etimologicamente vinculado à noção de parto, o termo designa o método do filósofo grego: através de uma seqüência de questões, ele induz o interlocutor à conceituação de um objeto ou à descoberta de suas próprias verdades. Maieuticamente, portanto, Marcos leva os participantes do grupo de teatro que coordena a se defrontarem com as questões-chave que vai formulando.*

Sustentado por um conhecimento sólido do teatro contemporâneo, exerce as sutis qualidades do educador: ouve atentamente o grupo, dispõe os elementos da prática de modo que permita a autodescoberta, busca meios para que a experiência, associada à reflexão, dê origem a uma práxis. E o leitor, agradavelmente surpreso, assiste a decisões estéticas paridas no curso do diálogo entre o encenador e os membros do grupo.

Pela exploração de diferentes modalidades de espaço, posteriormente *transformadas em espaços cênicos e de passagens de textos literários, o grupo desvela para si mesmo a temática que deseja abordar. Alianças entre textos e espaços são experimentadas por meio de jogos por sua vez retomados, de modo a serem burilados.*

Recortes textuais propostos pelos participantes remetem a outros, sugeridos pelo diretor. E o mergulho na literatura abre novas portas para a percepção, torna possível, nas belas palavras de Susan Sontag, o exercício de nossa capacidade de chorar pelos que "não estão entre os nossos". Complementares às vezes, contraditórias em outras situações, essas passagens, uma vez tecidas entre si, dão origem a um roteiro do qual decorre a fábula do acontecimento teatral.

A cadeia estabelecida é fértil; jogo teatral e literatura alimentam-se reciprocamente. Dessa dinâmica emergem a descoberta de outros pontos de vista e o alargamento da consciência dos membros do grupo.

Marcos descreve cuidadosamente seus passos; ao fazê-lo sistematiza uma proposta de encenação ancorada em uma estética do fragmento e da descontinuidade, no preenchimento de lacunas pelo leitor da cena.

Estamos diante de um trabalho rico, certamente inspirador para professores, diretores, coordenadores de oficinas teatrais. Ele se apresenta como indissociável de uma reflexão sobre as finalidades do fazer teatral e sobre algumas das condições desejáveis atualmente para o seu exercício. Vinculado à ampliação da consciência de quem está nele envolvido, o processo de encenação que vamos descobrindo traz à tona um projeto no qual é nítido o entrelaçamento entre a dimensão estética e a educativa.

A preocupação pedagógica revela-se inerente ao caminho artístico trilhado. A busca de formação de um homem mais crítico, com percepção sensorial ampliada, com maior capacidade de diálogo está imbricada à procura de um teatro que corresponda às questões do nosso tempo. De um teatro que, hoje, principalmente hoje, possa ser considerado como insubstituível por quem o assiste e por quem o faz.

– MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO
abril de 2004

Introdução

Como encenar sem perder a atitude de jogo? Como criar uma dramaturgia que equilibre o fala do grupo, a poética dos escritores e o posicionamento do professor como encenador? O diálogo dos atores com os diversos espaços e fragmentos de textos por meio do jogo teatral pode servir de eixo metodológico para a encenação? Estas perguntas nos guiaram na pesquisa que realizamos durante o curso de mestrado em Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da Professora Doutora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, cuja dissertação resultou neste livro.

Neste enfoque, a encenação é vista como investigação coletiva sobre o mundo e a linguagem cênica. O interesse fundamental é verificar a suposição de que, ao dialogar com textos e espaços diferentes, os participantes se apropriam de elementos da criação cênica, de articulação de um discurso teatral, bem como ampliam suas possibilidades estéticas e repensam seu quadro de referências. Supomos que, conjugadas, estas práticas de jogo com texto e espaço poderiam tecer princípios básicos para uma abordagem da encenação.

A partir da realização de quatro oficinas teatrais, nosso objetivo foi refletir a respeito das possibilidades do jogo com espaços e fragmentos de textos como forma de elaboração concomitante da dramaturgia e da encenação. Procuramos analisar as diferentes trajetórias utilizadas na elaboração do espetáculo intitulado "1999", com um grupo formado, em sua maioria, por estudantes da graduação em Artes Cênicas da USP.

Investigamos até que ponto podemos, por meio de uma prática centrada no jogo teatral,[1] viabilizar a elaboração do evento teatral sem trair o caminho trilhado pelo grupo, colaborando para a discussão pedagógica que visa superar dicotomias como *aprendizagem/apresentação* ou *processo/produto*.

Iniciamos o primeiro capítulo com uma revisão bibliográfica sobre o uso do espaço na cena contemporânea, situando nosso enfoque de encenação centrado no jogo teatral e no papel do professor como coordenador de experimentos de encenação. Em seguida, analisamos a dinâmica da primeira oficina realizada, uma investigação sobre procedimentos de jogo teatral a partir do espaço físico, mediante os quais foram levantados o tema e as questões centrais do discurso cênico do grupo.

No segundo capítulo partimos de uma revisão bibliográfica sobre as relações entre texto e espaço na cena contemporânea. Em seguida, destacamos as principais modalidades de procedimentos realizados na segunda oficina, dedicada ao jogo teatral com fragmentos de textos literários.

O terceiro capítulo contém uma reflexão sobre o trabalho dramatúrgico do ator, cuja construção se dá por meio do diálogo entre o encenador e o grupo. Este é o pano de fundo para relatarmos a terceira oficina, apontando os principais aspectos do percurso realizado para a configuração do roteiro do espetáculo. Em seguida, sintetizamos nossa abordagem dos procedimentos de retomada de jogo.

O quarto capítulo descreve o percurso realizado desde a configuração do roteiro até a avaliação do acontecimento teatral, a quarta oficina. Está dividido de acordo com as cenas que formam o espetáculo. Destacamos os principais aspectos do percurso de criação das cenas através do articulação entre texto, ação e espaço.

Nosso estudo se dirige aos estudantes e professores de Teatro, voltados para a coordenação de oficinas no ensino formal ou em outras modalidades de inserção. Por outro lado, a pesquisa pode trazer contribuições para grupos, dramaturgos e diretores que levem em consideração o posicionamento dos atores na criação da dramaturgia e valorizem projetos artísticos coletivos.

---

[1] Cf. Koudela (1997), Pupo (1997) e Spolin (1999).

Capítulo 1
ESPAÇO E ENCENAÇÃO EM JOGO

O ESPAÇO

Uma poética do espaço

O que é o espaço? Diversas áreas de conhecimento humano teriam uma resposta diferente para dar conta desta pergunta aparentemente tão simples, aos olhos da atualidade. Cada pensador, dependendo do contexto, produz diferentes abstrações para o conceito de espaço. Dois exemplos desta variedade de enfoques são a Fenomenologia de Gaston Bachelard, que vê o espaço como *fonte de devaneio poético do ser* e a Física de Einstein, que pensa o espaço e o tempo como entrelaçados, formando uma entidade única que ele chamou de *continuum espaço-tempo.*

Se o espaço é atualmente uma categoria recorrente e interdisciplinar, não faz muito tempo que ele começou a existir como conceito nas ciências humanas. Na arquitetura, somente a partir de 1930 é que o recurso ao termo e à noção de espaço começa a ser observado, embora sua utilização mais freqüente tenha levado ainda um certo tempo:

> "Durante mais de dois mil anos de história da arquitetura o objeto deste campo da prática e do conhecimento era descrito nos estudos arquiteturais mediante diferentes outros conceitos ou noções: firmeza, conforto, beleza, construção, decoração, distribuição. Foi

> necessário um acúmulo de estudos em domínios os mais diversos, como os da física e dos estudos ideológicos, para que o espaço deixasse de ser invisível, perdesse sua aparência de dado imediato, postulado, e se apresentasse como um constructo – portanto passível de análise e de uma atribuição de significados e significações tão variáveis quanto os contextos abordados."[1]

É interessante notar também que a arquitetura vê o espaço como material de trabalho e como *produção*. Oscar Niemeyer chega a dizer que a grande mestria de sua arte está não na construção concreta que ocupa o espaço, mas sim na maneira de produzir os vazios.[2]

Quando olhamos ao redor e percebemos o espaço que nos circunda, essa percepção pode acontecer em três planos: a atitude contemplativa do mundo circundante, no sentido utilizado na filosofia zen, o olhar analítico voltado para os detalhes, as diferenças e as semelhanças e, por último, o olhar lúdico e poético que transforma simbolicamente o que vê, refuncionalizando os objetos, subvertendo atmosferas e transpondo o espaço real para o espaço da ficção.

O foco no olhar contemplativo se estrutura no sentido da ampliação da consciência *do aqui e do agora*, da percepção do momento presente, intermediada o mínimo possível por qualquer conceito. Esta consciência é preconizada em muitas práticas e filosofias orientais como o zen-budismo, o taoísmo e o yoga, e também utilizada por técnicas psicoterapêuticas contemporâneas no Ocidente, como a Gestalt, por exemplo.

No que se refere aos estudos mais recentes da ciência dedicados ao cérebro e à mente, podemos destacar a *cognição ambiental*,[3] disciplina científica que investiga as relações entre o indivíduo e o espaço. Deste ponto de vista, não existe um único espaço *real*, uma entidade *absoluta* chamada espaço, uma vez que "o espaço no mundo físico é constituído via experiência corporal do próprio sujeito através do eu consciente em movimento".[4]

---

[1] Coelho, 1999, p. 166.

[2] Cf. Niemeyer (1986).

[3] Cf. Santos (1997) e Del Nero et al. (1996).

Cada indivíduo elabora em seu cérebro, na perspectiva de seu próprio corpo e conforme um olhar construído na relação em sociedade, uma *imagem ambiental*. Ela é a representação mental do espaço elaborada através de quaisquer tipos de experiência, mesmo indireta. Na construção desta imagem, a mente humana supervaloriza alguns aspectos espaciais em detrimento de outros, segundo filtros sociais e individuais.[5] As *imagens ambientais* são um processo de dois sentidos entre o observador e seu ambiente:

> "O ambiente sugere distinções e relações, e o observador, com grande adaptabilidade e à luz de seus próprios propósitos, seleciona, organiza e presta significado àquilo que ele vê."[6]

É a *avaliação ambiental* que irá gerar a *conduta*, a *atitude* diante do espaço. É neste momento da avaliação que nossa mente atribui valores e forma julgamentos, estando presentes os estados de ânimo, as predisposições, as emoções e as motivações que complementam a percepção e sua conseqüente organização para conduta, numa "síntese organizada de sentimentos, cognições e motivações que nos predispõem para o comportamento."[7] Formas preestabelecidas de olhar o espaço, segundo esta teoria, se consolidam no indivíduo ao longo do tempo, mediante a interação entre as características genéticas, físicas e psicológicas individuais e o condicionamento decorrente do meio, ou seja, a formação cultural.

Em nossa abordagem metodológica, partimos do princípio de que uma investigação do espaço deve iniciar-se por estimular a consciência dos condicionamentos individuais e culturais, a necessidade de *des-*

---

[4] B. Werlen, citado por Santos, 1997, p. 68.

[5] Resumo de Del Rio, com base em idéias de Rapoport & Bailly (Del Rio, 1996, pp. 50-1).

[6] Kevin Lynch, citado por Del Rio, 1996, p. 51.

[7] Terence Lee citado por Del Rio, 1996, p. 54.

condicionar a percepção, driblar as *expectativas* da mente, enfim, de estimular novas formas de olhar, alterando fisicamente a percepção.

Para subsidiar esta ampliação do olhar sobre o espaço físico, dois enfoques foram fundamentais na formulação de nossa prática: a Fenomenologia de Gaston Bachelard e a Nova Geografia de Milton Santos.

Milton Santos vê o espaço como uma categoria autônoma do pensar histórico, um misto, um híbrido, um composto de *formas-conteúdo*,[8] algo que participa igualmente da condição do social e do físico. O espaço é visto por ele como indissociável do elemento humano, ao contrário da paisagem. É assim que os lugares se criam e se renovam, a cada movimento da sociedade:

> "O espaço será visto como sua própria existência, como uma forma-conteúdo, isto é, como uma forma que não tem existência empírica e filosófica se a considerarmos separadamente do conteúdo e um conteúdo que não poderá existir sem a forma que o abrigou. O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá [. . .] o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. A configuração territorial [. . .] tem pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais."[9]

Se no começo o espaço era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, ao longo da história estes foram sendo substituídos por objetos fabricados, técnicos, mecanizados e depois cibernéticos, "fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina". O espaço hoje pode ser visto como um sistema de objetos cada vez mais artificiais, "povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e aos seus habitantes".[10] São os eventos que constituem os vetores desta metamorfose, unindo objetos e ações:

---

[8] Santos, 1997, p. 70.

[9] Ibidem, p. 51.

> "o espaço se incorpora à sociedade por meio do trabalho, que o transforma sem cessar e o define [. . .] fazendo com que o mundo possa ser percebido como atividade sensível total e viva dos indivíduos." [11]

O espaço se impõe por meio das condições que ele oferece para a produção, para a circulação, para a residência, para a comunicação, para o exercício da política, para o exercício das crenças, para o lazer e como condição de qualidade de vida.

Esta abordagem da geografia complementa a nossa idéia de construção do olhar brechtiano sobre o espaço, a partir da afirmação do poeta, de que precisamos ver o mundo com olhos *estranhados,* pois o lugar cênico é determinado "pelas posições que os personagens ocupam uns em relação aos outros e pelos movimentos que eles efetuam."[12]

Em Bachelard, o espaço é visto como fonte do devaneio e alimento da imaginação, entendida como potência maior da natureza humana. Desse ponto de vista, com a *poesia* a imaginação coloca-se na margem onde a função do irreal vem arrebatar ou inquietar – sempre *despertar* – o ser adormecido em seus automatismos.

> "O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É uma espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protege. No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a intimidade não é uma jogo equilibrado. [. . .] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos

---

[10] Ibidem, p. 51.

[11] Antonio Candido, citado por Santos, 1997, p. 46.

[12] Brecht citado por Ubersfeld, 1981, p. 88.

> fósséis de duração concretizada por longas permanências.O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais espacializadas." [13]

Em sua formulação sobre a poética do espaço, Bachelard busca determinar imagens simples que revelem os valores humanos dos espaços amados, imagens do espaço que atrai, do *espaço feliz*: a casa, o ninho, a planície, o planalto, o bosque, o deserto, o oceano. Analisando a literatura, ele toma os espaços "que nos chamam para fora de nós mesmos" como instrumentos de análise da alma humana. Assim, para o conhecimento da intimidade se faz necessária a localização nos espaços de nossa intimidade:

> "os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, são indeléveis em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los [. . .] Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos."[14]

O autor se propõe a ler os poemas com a *alegria de imaginar* e estabelece uma série de reflexões sobre a importância das imagens geradas da contemplação do espaço, entendido como um *umbral de onirismo*. Para atravessá-lo é preciso "deixar a imaginação perambular nas criptas da memória" e ir ao fundo do *devaneio* para se comover "diante do grande museu das coisas insignificantes".[15]

Bachelard salienta a necessidade humana de procurar viver o sentimento de *imensidão íntima* provocado pela atmosfera de determinados locais da natureza, necessidade essa que nos faz ter vontade de ir de tempos em tempos ao encontro de espaços que nos dêem a impressão de um mundo sem limites, que nos invadam de "devaneios do infinito", como por exemplo o deserto, o alto mar, o alto de uma montanha, o meio de um bosque. Nesse sentido, "o espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima".[16] No entanto, a imensidão é vista como uma *categoria da imaginação poética*[17] e não somente uma idéia geral formada na contemplação de espetáculos da paisagem:

---

[13] Bachelard, 1996, p. 19.

[14] Ibidem, pp. 29-31.

[15] Ibidem, p. 150.

> "A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel".[18]

Nesta abordagem, o espaço surge para o poeta como o sujeito do verbo do verbo *crescer*, sendo ainda pela imensidão que "os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes".[19] Cada indivíduo pode duplicar o espaço com consciência de sua existência, investindo os objetos de *espaço íntimo*. A imensidão é ampliada pela contemplação:

> "E a atitude contemplativa é um valor humano tão grande que confere imensidão a uma impressão que um psicólogo teria toda razão de declarar efêmera e particular. Mas os poemas são realidades humanas; não basta referir-se a impressões para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética."[20]

Pensando em uma poética do espaço útil à pesquisa que desenvolvemos, consideramos as abordagens de Bachelard e Santos complementares. Por um lado, o espaço é o elemento que condensa em si o tempo da história, que reflete as relações sociais, indissociável do humano. Por outro, o espaço pode ser o trampolim da imagem poética, uma porta para os devaneios da imaginação, um reflexo do interior, da subjetividade de cada indivíduo.

---

[16] Ibidem, p. 197.
[17] Ibidem, p. 203.
[18] Ibidem, p. 190.
[19] Ibidem, p. 207.
[20] Ibidem, p. 214.

O espaço no teatro

Dentro do campo dos estudos sobre o teatro, não existe consenso quanto às variadas denominações referentes ao espaço: *cênico*, *teatral*, *simbólico*, *lúdico gestual*, *do texto*, assim como *lugar cênico*, *lugar teatral*, dentre outras. Diante da diversidade de termos, somos obrigados a concordar com Patrice Pavis para quem "separar e definir cada um destes espaços é uma empreitada tão vã como desesperada."[21]

Considerando a complexidade destas formulações e sem pretender aprofundar este debate específico, nos propomos apenas a situar o leitor no que diz respeito às categorias utilizadas durante o experimento:[22] *espaço vazio*, *espaço simbólico* e *espaço real*, *lugar teatral* (local de atuação e local do público) e, englobando todos eles, o *espaço teatral.*

Concordamos com os vários autores que afirmam que o espaço teatral se constrói a partir de duas fontes diversas: uma arquitetura, ou seja, um ponto de vista visual, centrado na organização da plasticidade do mundo e o espaço essencialmente esculpido pelo corpo dos atores.[23]

A noção de *espaço vazio* que se transforma em *espaço vivo* por meio do movimento do ator, começou a ser teorizada no teatro ocidental pelos próprios encenadores, como Adolph Appia, no princípio do século XX:

---

[21] Pavis, 1999, p. 175.

[22] Utilizamos este termo no sentido resumido por Koudela: "Brecht utiliza os termos *Erlebnis* (experiência) e *Experiment* (experimento). [. . .] A diferenciação estabelecida por Brecht para o conceito de aprendizagem insinua uma visão crítica do princípio pedagógico *learning by doing*, que se limita a expor o aluno a uma situação de aprendizagem, sem que haja uma problematização do objeto a ser aprendido. Brecht refere-se *a elementos de comentário que devem ser introduzidos na experiência*. Ou seja, a reflexão deve conduzir o processo de aprendizagem, transformado, então, em experimento" (Koudela, 1996, p. 103).

[23] Cf. Ubersfeld, 1981, p. 85.

> "A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias [. . .] é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço vivo é a vitória das formas corporais [. . .] O corpo, sozinho no espaço ilimitado, mede este espaço com seus gestos e suas evoluções ou, mais claramente, apropria-se portanto de uma porção de espaço, limitando-a e condicionando-a. Sem ele, o espaço volta a ser infinito e não poderá ser dominado."[24]

Na visão de autores como Ubersfeld, uma história do espaço teatral contemporâneo pode ser contada como uma marcha em direção ao vazio, que permite a expansão de uma *espacialidade gestual*, onde a construção do espaço pode ser confiada aos corpos dos atores, à sua relação: "é o ponto onde se encontrarão sem esforço Brecht e Artaud".[25] Diversos diretores prosseguiram sua pesquisas baseados no conceito de espaço vazio. Bastante influenciados pelo teatro oriental, defendem a ausência de cenário e a demarcação de uma área onde somente o ator desenhe as formas do espaço. Dentre eles, um de nossas principais referências é Peter Brook:

> "Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio" [. . .] "o vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos."[26]

Para efeito do nosso trabalho, adotamos as seguintes conceituações: *O espaço simbólico* é aquele que a platéia vê com auxílio da imaginação, provocada seja pela movimentação dos atores, seja por uma indicação feita por texto verbal oral ou escrito, seja pela inter-relação dos elementos cênicos, seja por sons.

---

[24] Appia, s.d., pp. 32 e 87.

[25] Ubersfeld, op. cit., p. 118 (tradução do autor).

[26] Brook, 1999, p. 23.

O espaço físico é a materialidade do espaço concreto, físico. É tudo o que é possível de ser registrado por uma câmara, que existe no mundo e perceptível pelo ser humano.

Qualquer *espaço físico* pode transformar-se em *lugar teatral.* Para tal, basta que seja ocupado com, pelo menos, duas entidades: um ser humano que se metamorfoseia, criando uma ficção, e alguém que vê esta metamorfose.

O lugar teatral é composto de *local do público,* que pode ser uma arquibancada, uma cadeira, uma pedra, um barco ou mesmo a platéia de um teatro, predefinido pela encenação ou ocupado aleatoriamente e o *local de atuação,* que pode ser um palco, uma árvore, um buraco, em cima de um muro, um escada em espiral, ou qualquer outro.

O espaço teatral é efêmero, *escrito no vento,* e só se configura quando o público se encontra diante do fenômeno teatral. É resultante da interação entre o espaço real e o simbólico e sua dupla natureza é percebida por cada espectador de maneira diferente.[27]

A crise do modelo eurocêntrico de espaço

O modelo europeu de espaço teatral, hegemônico na cultura ocidental determina a maioria dos espetáculos teatrais apresentados nos centros urbanos, se caracteriza pela relação frontal e com desnível espacial entre atores e público. Segundo Roubine, o palco fechado tornou-se uma "caixinha de mágicas" e o espectador foi condicionado por mais de três séculos de tradição ilusionista, que o habituaram a confundir esse tipo de espetáculo com a encarnação de uma essência do teatro.[28]

Este modelo vem sendo questionado desde o surgimento do encenador moderno, a partir do início do século XX. Já em 1903, Romain Roland sugere tirar o teatro da sala italiana, afirmando precisar apenas de uma sala ampla, quer de picadeiro ou de reuniões públicas, e, no fundo (ou no meio, se for um circo) um alto e amplo tablado nu.[29] O teatro dos sonhos que o poeta Apollinaire descreve no prólogo de *As Tetas de Tirésias*, em meados de 1904, e que Roubinne cita como "uma audácia curiosamente premonitória" das pesquisas com o espaço a partir da década de 1950 é assim descrito:

---

[27] Cf. Pavis, 1999, pp. 132-40.

[28] Roubine, 1982, p. 78.

[29] Ibidem, p. 75.

> "A peça foi feita para um teatro antigo
> Pois ninguém construiria para nós um teatro novo
> Um teatro circular com dois palcos
> Um no centro e outro formando como um anel
> Em volta dos espectadores e que permitirá
> Um grande desenvolvimento da nossa arte moderna."[30]

Meyerhold avança com o proscênio no espaço da platéia. Depois da revolução soviética ele sai do prédio teatral mas seu modelo ideal de espaço, em 1907, ainda é o do teatro antigo.[31] Registram-se também experiências de encenadores como Evreinov, utilizando a fachada arquitetônica de monumentos históricos para a realização de espetáculos monumentais ao ar livre, com centenas de atores.

O encenador austríaco Max Reinhardt, em experiências radicais na Alemanha, rompe com a perspectiva ilusionista, o lugar cênico frontal e a divisão sala-cena, espalhando os atores em diferentes locais. Os atores poderiam mover-se no meio dos espectadores, como em *Édipo Rei*, em um circo em Berlim no ano de 1910, ou na encenação de *Danton*, de Romain Rolland onde "o espaço cênico transformava-se em tribunal, enquanto a multidão dos revolucionários também estava misturada ao público na platéia".[32] Em 1933, Reinhardt apresentou *O Grande Teatro do Mundo*, de Hoffmanstal, dentro de uma igreja em Salzburgo. Ele acreditava que para cada espetáculo é necessário achar um lugar que mais se adapte a ele. Não existe uma forma de teatro que seja a única realmente artística: Os atores podem representar "hoje num celeiro ou num teatro e amanhã num botequim".[33]

---

[30] Ibidem, p. 76.

[31] Em 1907 Meyerhold escreve em seu extrato de diário *O Teatro e a Convenção*: "Pela sua arquitetura, o teatro antigo é precisamente aquele em que se encontra tudo aquilo de que necessita o teatro contemporâneo: ausência de cenário, espaço a três dimensões e o imperativo da estatuária plástica" (citado por Borie et. al., 1996, p. 400).

[32] Roubine, 1982, p. 84.

Para Bertolt Brecht, o espectador deve ver a cena à distância e portanto a relação frontal do palco italiano não será necessariamente um problema, desde que a estrutura que no teatro naturalista cria a *ilusão* da caixa cênica seja desfigurada *por dentro*, voltando contra ela os seus próprios recursos. Só a movimentação dos atores fará do espaço uma área de jogo. Inspirado em Piscator,[34] advoga também um espaço múltiplo, que se adapte às necessidades particulares de cada espetáculo:

> "Conforme o caso, o arquiteto teatral substituirá o piso por tapetes rolantes, a parede de fundo por uma tela de cinema, os bastidores laterais por um poço de orquestra [. . .] e cogitará até de transportar a área de representação para o centro da sala."[35]

De todos os renovadores da cena teatral na primeira metade do século XX, Antonin Artaud é o mais ousado, pois previu uma verdadeira radicalização na relação entre atores e público. Em 1932, Artaud procurou, em vão, por espaços como capelas desativadas, usinas e galpões em Paris. Um de seus sonhos, nunca realizado em vida, foi transcender o caráter fixo da relação espacial entre público e atores:

> "Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem barreiras [. . .] Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador,

---

[33] Max Reinhardt, citado por Mantovani, 1989, p. 55.

[34] Em 1935, Piscator, acreditou em um prédio teatral novo ao formular a concepção teórica do projeto arquitetônico do teatro total desenhado por Gropius para a escola Bauhaus. A originalidade deste projeto, anterior à formulação das reflexões de Brecht sobre o espaço, está no teatro sintético, permitindo uma infinidade de soluções no mesmo prédio: o palco circular, cenas simultâneas em diversas áreas de representação, "a verticalização do espetáculo graças a um sistema de escadarias móveis e de andaimes", dentre outros (Roubine, 1982, p. 83).

[35] Citado por Roubine, 1982, p. 81.

> pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e atravessado pela ação. Este envolvimento provém da própria configuração da sala."[36]

Para Artaud, a encenação era considerada como a linguagem que encontra sua expressão no espaço, que pode ser atingida ou desagregada pelo espaço. Para ele, a encenação deveria ser considerada como "linguagem no espaço e em movimento".[37] Sua idéia de *imersão* do espectador em um ambiente onde a divisão palco platéia torna-se frágil antecede várias experiências do teatro de vanguarda após a Segunda Guerra Mundial:

> "no teatro da crueldade, o espectador fica no centro enquanto o espetáculo o rodeia. [. . .] É para captar a sensibilidade do espectador em todas as suas facetas que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de tornar a encenação e a platéia dois mundos fechados, sem comunicação possível, distribua seus clarões visuais e sonoros entre a massa inteira de espectadores."[38]

Nas décadas de 1960 e 1970, além dos grupos da vanguarda americana como o Living Theatre, Bread and Puppet, de artistas como Richard Schechner e a *performance art* e do italiano Luca Roncone, podemos destacar Jerzy Grotowski, um dos encenadores que buscam uma nova relação cena-público. Grotowski influenciou Peter Brook e Eugenio Barba, e ambos terminaram ultrapassando o mestre nessa questão, quando ampliaram sua pesquisa para fora do espaço fechado e reinventaram a relação cena-público. Barba avança no teatro que ocupa de diversas formas a rua em busca da "troca"[39] com as pessoas comuns e Peter Brook experimenta sua idéia de "espaço como ferramenta", saindo do prédio teatral e explorando diversos locais, até radicalizar sua busca e ir, munido apenas de um tapete, ao encontro de pessoas que nunca haviam visto o teatro ocidental, no interior da África na década de 1970.[40]

---

[36] Artaud, 1993, p. 92.
[37] Ibidem, p. 70.
[38] Ibidem, p. 75.
[39] Barba, 1991, pp. 243-5.

No Brasil, dentre os encenadores pioneiros na investigação de novas relações com o espaço, destacamos Victor Garcia, José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. O primeiro derrubou paredes no teatro Ruth Escobar na montagem de *O Balcão,* de 1969, para erguer uma estrutura metálica afunilada e vertical onde o público acompanhava como *voyeur* os atores movimentando-se entre os diferentes planos de ação. O segundo, na liderança do grupo Oficina, realizou a partir do início da década de 1970 diversas experimentações de interação entre atores e público, assim como acontecimentos cênicos em diferentes espaços não convencionais, durante viagens por capitais e cidades do interior. No caso de Boal, suas propostas de *teatro-invisível* e o *teatro-fórum* são modalidades que podem acontecer em qualquer espaço e possuem até hoje reconhecimento internacional.

Na busca do "teatro fora do teatro", em 1969, o "Teatro União Olho Vivo" de Cezar Vieira inspirou-se na tradição das manifestações dramáticas populares como o Boi de Reis e o circo, assim como nas apresentações teatrais promovidas pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE) que aconteciam em cima de caminhões, coretos, praças públicas na primeira metade da década de 1960. Desde 1974, os trabalhos dos grupos: o "Tá na Rua" de Amir Haddad e do "Vento Forte" de Ilo Krugli, iniciados no Rio de Janeiro, assim como o "Teatro Livre da Bahia" de João Augusto (desde 1976), abriram caminho para uma geração que desenvolve ainda hoje a linguagem do teatro de rua, influenciando a criação de muitos grupos espalhados pelo país.[41]

---

[40] Brook, 1994, pp.157-82.

[41] Como por exemplo: "Imbuaça" em Sergipe (desde 1977), "Oi Nós Aqui Travêiz" em Porto Alegre (1978), "Alegria, Alegria" e "Estandarte" em Natal (1982), "Galpão" em Minas Gerais (1982), "Fora do Sério" em Campinas e Ribeirão Preto (1986), "Teatro Oikoveva" e "Teatro de Anônimo" no Rio de Janeiro (1986), "Quem tem Boca é Pra Gritar" em Campina Grande. A partir da década de 1990: "Parlapatões, Patifes e Trapalhões", "Núcleo Bartolomeu de Depoimentos" em São Paulo e "Falos de Mel & Stercus Theatralis", em Porto Alegre, dentre tantos outros (cf. Peixoto. "Teatro de rua no Brasil", in: Cruciani & Falletti, 1999, pp. 143-68).

No espetáculo contemporâneo o espaço teatral pode ser qualquer lugar: "É a representação que dá ao espaço o seu caráter teatral".[42] O teatro instala-se onde lhe parece conveniente, buscando antes de tudo um contato mais estreito com um grupo social e tentando escapar dos círculos tradicionais da atividade teatral:

> "O lugar teatral é o espaço de uma ação, de um acontecimento representado por homens para outros homens, quer essa ação seja imitada, falada, cantada ou dançada. Este é um lugar de representação, mas também de reunião; reunião de atores, de técnicos e de público. É a criação de uma comunidade de autores e de espectadores que se encontram face a face por um determinado tempo, o tempo de uma manifestação da qual eles querem participar de maneira diferente. É um espaço de troca."[43]

Anne Übersfeld destaca o fato do espaço teatral ser reconstruído na imaginação do público:

> "A representação contemporânea trabalha essencialmente sobre o espaço. Longe de unificá-lo, ela o fragmenta; longe de torná-lo coerente, ela o irracionaliza; impedida de o tomar como um todo lógico, organizado. O espectador, fisicamente integrado ao espaço, algumas vezes agredido por ele, é forçado não a aceitá-lo, mas a decifrá-lo e, no limite, a reconstruí-lo."[44]

Existem diferentes formas de uso do espaço. A *adaptação* de espaços de múltiplo uso, como armazéns e galpões, é um procedimento muito usado. É o caso da Cartoucherie de Ariane Mnouchkine em Paris, o porão do Centro Cultural São Paulo e o Parque Laje no Rio de Janeiro – são todos espaços teatrais que favorecem, para cada encenação, a existência de uma cenografia adaptada à sua atmosfera específica.

---

[42] Denis Bablet citado por Serroni, 1994, p. 28.

[43] Bablet, 1988, p. 12 (tradução do autor).

[44] Übersfeld, 1981, p. 123 (tradução do autor).

Outra modalidade é o *espaço como cenário real* dos acontecimentos representados, como por exemplo *O Tiro que Mudou a História*, encenado por Aderbal Freire no Palácio do Catete, onde o presidente Getúlio Vargas morreu.

Muitas vezes o espaço não convencional é escolhido por suas qualidades físicas, que reforçam atmosferas já presentes no texto. Nestes casos, o espaço tende a se caracterizar como metáfora. É o caso do espetáculo *La Serpento* encenado por Véscio Lisboa em um barco no meio do rio Potengi (RN), na década de 1970; a encenação de contos de Guimarães Rosa por João das Neves em um parque, e *Viagem ao Centro da Terra*, de Ricardo Karman e Otavio Donasci, encenada em 1992 em uma obra em andamento dentro de um túnel escavado sob o rio Pinheiros (SP). Neste evento teatral, os espectadores percorriam a pé várias estações cênicas, imersos na escuridão e amassando a lama, para ao final reemergirem na superfície.

Destacamos como uma grande influência em nosso trabalho a pesquisa realizada em São Paulo pelo encenador Antônio Araújo. Suas três encenações, na década de 1990, formam uma trilogia acerca da temática bíblica, todas elas constituindo experimentações radicais no uso do espaço. Em *O Paraíso Perdido*, o poema de Milton é encenado numa igreja; um hospital desativado é o ambiente para a peregrinação do público em *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11* foi realizada nas dependências de um presídio abandonado. Em todas estas encenações a escolha do espaço é, por si só, um contraponto estranhado ao texto. Antes de complementar atmosferas, o espaço aqui é selecionado não para ser o *ambiente adequado*, mas para funcionar como um forte elemento de estranhamento, atuando diretamente sobre os sentidos do espectador. Ao encenar sua visão do *apocalipse* numa penitenciária real, o diretor vai além do uso inusitado ou inovador do espaço. Muito mais do que *ambiente*, nesta proposta o espaço é um elemento fundamental de abertura para novos significados políticos, éticos e existenciais sobre a ação representada.

A ENCENAÇÃO EM JOGO

O encenador como mestre

Pesquisa, pedagogia e encenação podem ser encaradas como três faces freqüentemente integradas do fenômeno teatral. Referindo-se a encenadores como Stanislavski e Meyerhold, Fabrízio Cruciani destaca o caráter pedagógico dos grandes renovadores da cena moderna:

> "As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define."[45]

Para Picon-Vallin, a pedagogia interioriza a ligação entre os atores e o encenador:

> "O processo pedagógico, comunicação de uma experiência e de um saber advindo de uma reflexão sobre esta experiência, visa primeiramente assegurar a coesão profunda, a unidade dos atores em torno de um encenador".[46]

Em 1905 inicia-se uma nova etapa para a pedagogia do teatro, quando Stanislavski cria o *Teatro-Estudio*, convidando Meyerhold para preparar os jovens atores. Em 1912, Stanislavski já ministrava um curso completo, viabilizando sua proposta de uma escola vinculada à pesquisa de um grupo de vanguarda que não desejava transmitir um saber acumulado, mas encontrar respostas e caminhos novos. Meyerhold foi um dos primeiros a escrever sobre a competência pedagógica de um encenador de teatro, logo após assistir aos ensaios de Stanislavski, referindo-se ao diretor como um *metteur-en-scène-professeur* (encenador-professor).

---

[45] Cruciani, 1995, p. 26.

[46] Picon-Vallin, 1987, p. 106 (tradução do autor).

Meyerhold concretizou a ampliação da perspectiva pedagógica do encenador moderno quando manteve o seu próprio estúdio (1913-1917). Em 1918 ele criou cursos para encenadores e cenógrafos, e em 1921 inaugurou os *ateliers de encenação* e um *laboratório de técnicas do ator.* O ator Garine escreveu que nos ateliers todo mundo aprendia, "os professores e os alunos".

Por outro lado, a pedagogia para a cena é vista como uma *pedagogia para a vida*, devendo extrapolar o aprendizado da linguagem teatral. Para Dantchenko, "um autêntico encenador deve ser um pedagogo", ao passo que para Stanislavski, o ator deve ser um "homem ideal", a saber:

> "O estúdio impõe regras de trabalho, uma ética profissional, o senso de responsabilidade no grupo diante do teatro, diante do público, diante da época. Ele exige qualidades humanas, um espírito de equipe em torno de um modo de vida em comum (...)"[47]

Depois da fundação do Vieux-Colombier, o encenador francês Jacques Copeau não cessou de considerar o fazer teatral como uma escola, no sentido da necessidade de uma exploração intensa, resultante de uma *disciplina educativa.* Em 1919 ele afirma que "a idéia da Escola e a idéia do Teatro não são mais que uma só e única idéia", ressaltando nesta pedagogia a importância do jogo:

> "a educação do senso dramático vai estar fundada essencialmente sobre o jogo (no sentido lúdico) – portanto o instinto está ainda vivaz como no jovem aprendiz – e sobre a improvisação que rende ao comediante a leveza, a elasticidade, o verdadeiro caminho espontâneo da palavra e do gesto, o verdadeiro sentimento do movimento, o verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo e a audácia do farsante."[48]

---

[47] Op. cit., p. 110 (tradução do autor).

[48] Copeau citado por Ertel, 1988, p. 119 (tradução do autor).

Durante todo o século XX surgiram encenadores interessados em uma prática do teatro para além do artesanato bem feito de espetáculos de entretenimento e pela busca de uma novo ator, dentre os quais podemos citar Bertolt Brecht, Grotowski, Viola Spolin, Eugenio Barba e Peter Brook.

No Brasil, na trilha aberta por iniciativas pedagógicas como as de Paschoal Carlos Magno, Renato Viana foi um pioneiro no exercício da encenação, na concepção moderna do termo[49], ao mesmo tempo em que lutou, na década de 1940, por projetos como o "Teatro-Escola", na certeza de que a renovação da cena depende de uma nova pedagogia. Esta concepção vai inspirar o trabalho de diversos artistas, desde a década de 1960 até os dias atuais, dentre os quais citamos Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho. Para eles, a pedagogia não é uma atividade "paralela" à prática cênica, mas sim, uma necessidade inerente à sua atuação. Cada espetáculo destes diretores impõe problemas diferentes, gerando um programa de trabalho particular, considerado como um elemento capaz de fazer progredir a linguagem cênica.

Concordamos com Eugênio Barba quando afirma que as verdadeiras experiências teatrais que subsistirão no futuro e irão influenciar o teatro estão ligadas ao processo pedagógico:

> "A pedagogia como um ato criativo é uma realização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro cujos espetáculos somente satisfazem parcialmente, e que a imaginação traduz em tensão vital. É por isso que no princípio do século vinte o teatro existiu primariamente por intermédio da pedagogia (antes que isso se tornasse enaltecido, organizado e didático) e porque a pedagogia pode ser vista como uma linha direta na continuidade da maioria das experiências teatrais significantes da época." [50]

Em nossa abordagem defendemos uma integração entre encenação e pedagogia do teatro. Nesse sentido, referindo-se ao trabalho de Grotowski e Barba, Monique Borie afirma que :

---

[49] Cf. Milaré (1998)

[50] Cruciani, 1995, p. 28.

> "[. . .] é impossível distinguir o encenador do pedagogo. O pedagogo que dirige a aprendizagem técnica e o encenador que elabora com o grupo um espetáculo são a mesma pessoa. A osmose é total entre os processos de treinamento e os processos de criação" [. . .] Não existe um vai e vem ou tensão entre duas funções, de circulação entre dois papéis. A encenação na sua essência é fundada sobre a relação pedagógica. Mais: esta relação pedagógica define de algum modo o próprio ato de fazer teatro, tanto quanto a preparação para esse ato."[51]

Neste enfoque, o participante de experimentos de encenação deve ser estimulado não apenas como ator, mas como co-autor da cena, pensador e crítico da dramaturgia resultante do confronto do grupo com a literatura e outros estímulos cênicos. Esta abordagem não exclui outras formas de atuação do professor, constituindo-se apenas como uma contribuição para aqueles que se interessem por conduzir um grupo desde a definição temática até a construção coletiva de um discurso cênico sobre o mundo.

Esta abordagem do aluno e do professor como pesquisadores tem seu fundamento teatral em recomendações de diversos encenadores, como Brecht e Peter Brook, quando afirmam que o encenador não deve entender por ensaio a submissão àquilo que já está estabelecido anteriormente, mas como uma experimentação de diferentes possibilidades de configuração das cenas. Cabe ao coordenador descartar as soluções fáceis e *desvendar crises* que promovam novas descobertas, sem receio de reconhecer que nem sempre conhece a solução dos problemas que surgem. A confiança que os participantes depositam nele é resultante do fato de que ele é capaz de decifrar *aquilo que não é a solução.* Sendo assim, o encenador deve utilizar os mais variados estímulos, provocando a multiplicidade de pontos de vista, estimulando novas experiências e a *atitude de pesquisa* dos participantes:

> "Ele deve contribuir com perguntas, dúvidas, multiplicidade de

---

[51] Borie, 1988, p. 128 (tradução do autor).

pontos de vista, comparações, lembranças, experiências. [. . .] ele deve organizar a atitude de espanto [. . .] Deve fazer com que perguntem: 'porque digo isso? E porque ele disse aquilo?"[52]

O objetivo é prioritariamente o exercício de uma *didática não depositária*, no sentido atribuído por Paulo Freire: partir e respeitar o universo temático e a linguagem do grupo, estimulando a apreensão de novos enfoques e práticas. É através do *diálogo* e não da assimilação *passiva* de informações que o indivíduo constrói o conhecimento e avalia os resultados de sua investigação.[53] Neste ponto de vista, ensinamento e criação constituem um mesmo caminho.

Preparação em nível pré-expressivo em busca de uma atitude de jogo

Em nossa abordagem apropriamos-nos de alguns princípios e enfoques da Antropologia Teatral. Neles, o que nos interessa é a importância atribuída ao trabalho do ator no nível da *pré-expressividade.*

Eugenio Barba compreende que, da mesma forma que qualquer organismo vivo está organizado em nível celular, de órgãos e de sistemas "a totalidade da representação de um ator é também constituída de níveis distintos de organização".[54] De acordo com a lógica complementar à do resultado – a lógica do processo – é possível distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator. Dentre estes, o nível pré-expressivo é o nível básico de organização comum a todos os atores, independentemente de sua cultura teatral.

A pré-expressividade inerente a cada um não leva em consideração intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com a personagem. Na fase de trabalho pré-expressivo o objetivo principal não é a *expressão*, mas o desenvolvimento da qualidade na *presença* do ator na área de jogo, que contém uma energia *cenicamente viva.* Esta presença é diferente da presença cotidiana, não teatral. Ela configura um *corpo dilatado* cujo comportamento cênico, seja através de uma dilatação no espaço ou pela dilatação das tensões internas, atrai o olhar do espectador.[55]

---

[52] Brecht citado por Koudela, 1990, p. 32.

[53] Cf. Freire (1970).

[54] Barba & Savarese, 1995, p. 187.

Neste nível ainda não existe a transformação simbólica, não há metamorfose em personagem. O ator não interpreta, nem representa. Ele se move no espaço em sua identidade própria e não há intenção de comunicação para uma platéia. Sendo assim, quando um corpo ainda não expressa nenhum sentimento, nenhuma reação, mas ao mesmo tempo percebe-se, *só de olhar*, que ele está *pronto para atuar*, isto é pré-expressividade: uma vida pronta a ser transformada em ações e reações precisas.

Existem abordagens diferentes para esta fase que antecede a cena teatral, mesmo entre as várias modalidades de práticas teatrais fundadas na improvisação.[56]

O objetivo dos procedimentos nesta fase é o desbloqueamento, o aumento da *propriocepção*, da consciência do aqui e do agora e o estado de prontidão dos três níveis de relação: do atuante com ele mesmo, com o espaço e com os outros.

No campo da pedagogia do teatro, esta preocupação estava presente já no início do século XX em Stanislávski, que dividiu seu sistema de atuação em duas partes: o trabalho interno e externo sobre si mesmo e o trabalho interno e externo sobre o papel. Quanto à primeira parte, o mestre russo via duas possibilidades:

> "*o trabalho interno* consigo mesmo consiste na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista desencadear em si mesmo o estado criador, no qual a inspiração lhe vem de modo cada vez mais fácil. [. . .] o trabalho externo consigo mesmo consiste em preparar a máquina do corpo para personificar o papel e transmitir com precisão a vida interna deste."[57]

---

[55] Ibidem, p. 190.

[56] Os exemplos são variados: "exercícios técnicos" de J. P. Ryngaert, "aquecimento" em Augusto Boal, "preparação" e "jogos de orientação" de Viola Spolin, "pré expressividade" de Eugenio Barba, dentre outros.

[57] Stanislavski, 1989, p. 539.

Existem ainda outras abordagens da pedagogia do teatro que não se dirigem apenas aos atores profissionais, mas que servem também aos iniciantes, como o sistema de jogos teatrais de Viola Spolin:

> "Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz este estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar."[58]

Para atingir esta *presença*, Spolin recomenda que aquecimentos regulares sejam feitos *antes* e até mesmo *durante* os ensaios, para recuperar a vitalidade de jogo, pois:

> "Os aquecimentos removem quaisquer distrações exteriores que os jogadores possam trazer consigo. Os aquecimentos aquecem! Eles fazem o sangue circular. [. . .] Os aquecimentos tornam tudo presente para todos. Eles ajudam a superar as diferenças pessoais."[59]

As técnicas teatrais de Augusto Boal e algumas modalidades de trabalho do *jeu dramatique* francês, como as de J. P. Ryngaert, dentre outras, também propõem momentos de aquecimento antes do jogo. Acreditamos que esta preparação não significa somente um aquecimento físico, que tire os jogadores do estado de letargia corpórea e os deixe *quentes*, com aumento de tônus muscular, batimentos cardíacos, temperatura, respiração e alongamento muscular. É, sobretudo, um espaço de exploração de possibilidades, de pesquisa, de ampliação da percepção, de ativação de novos comportamentos físicos e vocais.

Ao nosso ver, o coordenador não deve se interessar em um aquecimento apenas físico e vocal. Após uma primeira introdução, um ritual de passagem da vida cotidiana para o estado de disponibilidade orgânica para o jogo, ele precisa fazer propostas que envolvam os alunos como

---

[58] Spolin, 1999, p. 17.

[59] Ibidem, p. 46.

"exercícios que forçam o ator a trabalhar as partes de seu organismo que estão mais letárgicas,[60] que sejam desafios úteis para o trabalho. Concordamos com Stanislávski que é necessário:

> "[. . .] desempenhar não só os músculos e as juntas que vocês utilizam na vida normal mas também de cuja existência vocês nem sabiam [. . .] sem os exercícios todos os músculos definham e reavivando suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de ação e expressão."[61]

Nossa prática de aquecimento parte de uma abordagem totalizante e não fragmentária do ser humano. Portanto estamos entre os que não vêem sentido na expressão *preparação corporal* dissociada de uma *preparação energética* ou *vocal.* Pensamos em uma preparação *integral* do organismo, quando todos, ou o maior número possível desses diferentes níveis expressivos do organismo humano sejam ativados em um mesmo procedimento.

No trabalho ao nível pré-expressivo, recomendamos que o ator não faça nenhum movimento sem elaborar uma respectiva ação mental, seja ela um foco na ação interna ou um foco projetado no espaço. Para criar é preciso estar disponível, em todos os níveis.

> "[. . .] para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos – pensamento, sentimento e corpo – devem estar em perfeita harmonia."[62]

O aquecimento serve também para que os participantes façam práticas para *descondicionar* as atitudes, os movimentos e os deslocamentos corporais, assim como estimular o uso consciente do pensamento, no que diz respeito a técnicas corporais do homem: as *técnicas cotidianas*, as técnicas de *virtuosismo* e as técnicas *extracotidianas*.[63]

---

[60] Brook, 1999, p. 54.

[61] Stanislavski, 1976, p. 51.

[62] Brook, 1999, p. 14.

Segundo Barba, as técnicas cotidianas do corpo são as que tendem à comunicação, ao passo que as do virtuosismo tendem a provocar assombro, como as técnicas de salto mortal nos circos, por exemplo. As técnicas extracotidianas, por sua vez, tendem à informação, existem em função da comunicação. Elas literalmente, "põem em forma" o corpo, "tornando-o artístico", "artificial, porém crível":

> "[. . .] As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia."[64]
>
> "[. . .] em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana."[65]

Por outro lado, existem três tipos de relação presentes no ato teatral que precisam ser estimuladas durante o trabalho no nível pré-expressivo, de acordo com Brook:

> "O teatro requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público."[66]

Sendo assim, alternamos exercícios coletivos com práticas de investigação individual no espaço, tendo em vista a mobilização da pré-expressividade dos participantes antecedendo a proposição de jogos teatrais. Nesta fase de *preparação* para o jogo, visamos estimular não o aprendizado e a repetição de técnicas em direção ao virtuosismo, mas a utilização de estratégias que mobilizassem os diversos tipos de relação do ator, tornando-o mais sensível e ampliando sua capacidade de jogo.

---

[63] Barba & Savarese, 1995, p. 227.
[64] Barba, 1994, p. 31.
[65] Ibidem, p. 23.
[66] Brook, 1999, p. 26.

O jogo teatral

O eixo metodológico de nosso fazer teatral, desde cada um dos encontros até as apresentações do espetáculo, foi formulado a partir de duas modalidades: o jogo dramático e o jogo teatral.

O jogo dramático (*jeu dramatique*) é uma prática teatral de caráter lúdico originária do contexto artístico e pedagógico francês. Abordagens do jogo dramático,[67] vêm sendo experimentadas e discutidas na França por autores como Richard Monod e Jean-Pierre Ryngaert, entre outros. Esta vertente ganhou espaço no sistema educacional da França, que, apesar de não possuir até o presente momento uma disciplina dedicada ao aprendizado do teatro no ensino fundamental, vem realizando experiências importantes e reconhecidas de atuação conjunta de professores e atores na escola formal, assim como em diversas práticas de ação cultural, não necessariamente relacionadas ao sistema educacional.

> "O jogo dramático não visa uma reprodução fiel da realidade, mas sim a sua análise a partir de um discurso produzido numa linguagem artística original que se afasta do naturalismo. [. . .] O vaivém entre o jogo e o pôr em questão o jogo por observadores activos é um dado essencial do trabalho [. . .] O jogo dramático não reclama

---

[67] Antes de enfocar a sua abordagem específica, Ryngaert alerta para a ambigüidade deste termo. Segundo este autor, práticas por vezes contraditórias entre si se denominam *jogo dramático:* "Em França, já em 1941, seis encenadores (J. L. Barrault, A. Blin, M. H. Dasté, A. Cloué, C. L. Martin, J. Vilar) fundaram a *Educação pelo jogo dramático*, propondo uma linha de formação que utiliza ao mesmo tempo os exercícios do Método de Stanislávski e os jogos de Chancerel. Um pouco mais tarde encontramos escritos de Joseph Majaut, e Marie Dienesch dando exemplos de utilização de jogo dramático na educação escolar. O autor cita os trabalhos de Gatti, Pierre Voltz e Pierre Leenhardt e fala da criação de cursos privados de jogo dramático para adolescentes e crianças à semelhança dos Cursos de Arte Dramática que preparam para a profissão de actor. E conclui afirmando que, "para o cúmulo da confusão, fala-se de sketchs, de mimos, de pantomimas, de entremezes [...]" (Ryngaert, 1981, p. 33).

> actores virtuosos, competentes em todas as técnicas de expressão. Destina-se a formar «jogadores», mais preocupados em dominar o seu discurso do que criar a ilusão. [. . .] Não é a perfeição do gesto, ou da imitação que se procura, mas sim um comportamento lucidamente elaborado dentro de uma situação de representação. O que não quer dizer que se negue toda e qualquer técnica ou se sonhe com uma expressão espontaneamente correta. A procura da expressão está estreitamente ligada às exigências do discurso, o trabalho sobre a forma à uma crítica do conteúdo."[68]

O sistema de jogos teatrais (*theater games*) foi criado no contexto da vanguarda teatral americana a partir do final da década de 1950 por Viola Spolin. Esta abordagem tornou-se importante para diretores de grupos de teatro improvisacional amadores e profissionais, na formação de atores, diretores e professores de teatro e no ensino de teatro com crianças adolescentes e adultos dentro e fora das instituições oficiais. Esta prática foi desenvolvida a partir da estrutura dos jogos populares de regras[69], cuja característica principal é trazer sempre um problema que deve ser solucionado, dentro dos limites estabelecidos por regras e convenções que são do conhecimento e da aceitação de todos os participantes, e cujo motor é o prazer de jogar.

Trata-se de uma improvisação de caráter lúdico que enfatiza não um tema, a comunicação de uma mensagem ou a ilustração de um texto, mas sim os elementos que constituem a própria linguagem teatral. Neste sentido os jogos possuem como ponto de partida o papel ou personagem (Quem), a ação (Quê) e o espaço (Onde) e têm como objeto o Foco.[70]

> "Os jogos teatrais são técnicas do diretor. Cada jogo, quase sem exceção, foi desenvolvido com o único propósito de fazer com que

---

[68] Ryngaert. Op. cit., p. 34.

[69] Spolin reconhece a importância de seu treinamento em jogos com Neva Boyd (cf. Koudela, 1991, p. 129).

[70] Apesar de terem sido criados para resolver problemas de encenação de textos dramáticos, Spolin organizou-os de tal forma que eles funcionam independentemente da existência de texto.

> alguma coisa aconteça no placo. Eles solucionam problemas com marcação, personagem, emoção, tempo e as relações dos atores com a platéia."[71]

Segundo Spolin, cada jogo teatral "desperta o intuitivo", produzindo uma transformação não apenas no ator como também no encenador. Este último deve focalizar suas energias na descoberta de *insights* e perspectivas mais profundas para intensificar a comunicação, tornando-se o agente catalisador, que procura "canalizar as energias de pessoas diferentes para uma ação unificadora".[72]

Nas duas modalidades, *jogo dramático* e *jogo teatral*, existem regras precisas que constituem estruturas abertas para as improvisações cujo teor é definido por acordo de grupo. Maria Lúcia S. B. Pupo destaca os quatro princípios comuns entre elas:

> "– Prescindem da noção de talento ou de qualquer pré-requisito anterior ao próprio ato de jogar;
>
> "– Na medida em que visam ao desenvolvimento da capacidade de jogo numa perspectiva de comunicação teatral, tem na platéia – interna ao próprio grupo de jogadores – um elemento essencial para avaliação do crescimento dos participantes.
>
> "– A partir de propostas estruturais, derivadas da linguagem teatral, possibilitam que desejos, temas, situações de jogo emerjam do próprio grupo;
>
> "– Permitem que o grau de envolvimento do grupo no fazer teatral seja definido por ele próprio em função de sua motivação e de suas possibilidades."[73]

A noção de jogo teatral engloba as regras do jogo dramático e acrescenta três instrumentos metodológicos muito eficazes: a *instrução*, que contém um *foco*, cujo eixo norteador é o princípio da *fisicalização* (*physicalization*).

---

[71] Spolin, 1999, p. 24.

[72] Ibidem.

[73] Pupo, 1997, p. 10.

A instrução é uma das "facetas geradoras" do jogo teatral, é uma "instigação, uma provocação, estímulo através do qual o instrutor-diretor catalisa a energia do grupo."[74] Trata-se de um comando simples e direto dado *antes* e *durante* a improvisação. A instrução guia o conjunto dos atores sem haver interrupções, da mesma forma como fazem os instrutores de esportes quando se comunicam com seus times durante o jogo.

Para Spolin, a *bola* do jogo teatral é o *foco*, o ponto que concentra o envolvimento total do ator. O foco é o elemento que põe o jogo em movimento, "um problema técnico, às vezes um duplo problema técnico" que mantém a mente ocupada para que a espontaneidade aconteça. Ele visa a alfabetização na linguagem teatral, substituindo a predeterminação das marcações de palco e a explanação do diretor sobre projeção de voz, visualização de objetos no espaço, assim como a transmissão de fórmulas cênicas preconcebidas, a acomodação nos clichês e estereótipos.

Dessa maneira, através do foco *entre todos*, a parceria verdadeira pode surgir:

> "O esforço para permanecer no foco e a incerteza a respeito do resultado diminuem as atitudes obstrutivas, criam apoio mútuo e geram envolvimento orgânico no jogo, na medida em que ele se desenrola."[75]

O foco refere-se a um ponto específico – espaço, objeto, pessoa, som ou ação – durante o jogo, mantendo o *mecanismo de censura* da mente ocupado, permitindo a espontaneidade, assim como o recorte da experiência do jogo teatral em unidades.

A inspiração no princípio central do método das ações físicas de Stanislávski evidencia-se no instrumento da fisicalização:

---

[74] Spolin, 1999, p. 25.

[75] Op. cit., p. 22.

> "Uma preocupação básica é encorajar a liberdade de expressão física nos atores. A relação física e sensorial com a forma de arte abre a porta para o insight. [. . .] Quando o jogador aprende a comunicar para a platéia por meio da linguagem física do palco, todo organismo se torna alerta. O jogador empresta a si mesmo ao esquema e é transportado por esta expressão física, para a comunicação direta – um momento de percepção mútua com a platéia."[76]

Em nossa abordagem, estes três elementos do sistema de Spolin são acrescentados à modalidade de avaliação do jogo centrada na expressão "gosto, proponho ou crítico", proposta por Ryngaert, que direciona a crítica e estimula novas proposições estéticas:

> "[. . .] somente os espectadores se pronunciam, segundo uma instrução específica. Suas intervenções começam obrigatoriamente por eu gosto. . . eu proponho. . . ou critico. Os jogadores não têm o direito de resposta, suas justificativas não tem razão de ser neste cruzamento de impressões subjetivas e de proposições."[77]

O enfoque do jogo teatral (*theaterspiel*) de Bertolt Brecht, por sua vez, complementa a nossa formulação de instruções e de focos de avaliação dos jogos. A ênfase na consciência, na possibilidade de citação e na reelaboração dos gestos, o conceito de gestus social, a análise e o questionamento das atitudes e das relações sociais e a discussão do contexto histórico e social de algumas das ações representadas, foram alguns dos elementos inspirados no jogo brechtiano com a *peça didática* (*Lehrstück*). O instrumento didático de origem brechtiana mais utilizado por nós foi o *estranhamento*,[78] que visa ao descondiciomento e à liberação da automatização das percepções, estimulando a inclusão de elementos contraditórios nos jogos.

---

[76] Spolin, 1995, pp. 85-6.

[77] Ryngaert, 1985, p. 124. (tradução nossa).

[78] O efeito de *estranhamento* ou *distanciamento*, pretende modificar a atitude do espectador. Para Brecht, não se trata apenas de um ato estético, mas, sim, político: "uma reprodução distanciada é uma reprodução que permite seguramente reconhecer o objeto reproduzido, porém, ao mesmo tempo, torná-lo insólito [...] O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador baseada na identifica-

Vale salientar ainda o papel da platéia formada pelos próprios jogadores, no percurso até o espetáculo. A avaliação é parte intrínseca ao jogo teatral. Percebemos que a crítica da atuação e das soluções cênicas encontradas pelos colegas incrementou a qualidade de jogo dos participantes. A discussão sobre as opções estéticas de cada jogo ampliou a capacidade de improvisação individual.

Em todos os encontros de caráter prático os jogos são avaliados segundo os focos estabelecidos nas instruções, evitando comentários soltos e aleatórios, que muitas vezes dão margem a discussões inúteis, manifestação de idiossincrasias, que, além de desgastarem o mecanismo da avaliação, são uma perda de tempo para o trabalho.

Podemos dividir os principais pontos das avaliações em nossa abordagem do jogo teatral da seguinte forma:

a) O enfoque na *corporeidade*[79] e na ação física: utilizamos perguntas do tipo: "Como vocês se sentiram fisicamente? Havia verdade física na ação dos jogadores e envolvimento físico com a ação? Quais as relações entre a forma, o comportamento físico e os sentimentos e pensamentos?"

b) A resolução do problema de jogo: questionamos se o grupo conseguiu resolver o foco do jogo teatral, apresentado antes e durante a improvisação. São exemplos: o relacionamento com um espaço imaginário, a configuração de uma ação cênica, a representação de um personagem;

c) A atitude e *gestus*: comentários críticos sobre a elaboração do gesto ou mesmo do *gestus* social. Às vezes se faz necessário também questionar o posicionamento político do grupo em relação ao tema, procurando confrontá-lo com outras atitudes possíveis;

ção, numa atitude crítica [. . .] Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho" (Brecht. *Pequeno Organon*, in: Pavis. Op. cit., p. 106).

[79] Utilizamos o enfoque da *corporeidade* utilizado por autores que pensam as relações entre a Dança e a Educação Física (cf. Claro, 1995).

d) A forma: através da instrução *gosto, critico e proponho* cada indivíduo deve posicionar-se quanto à estrutura formal apresentada no jogo de cada grupo, sugerindo procedimentos para alterar a partitura cênica de jogo.

Nossa intenção era realizar um experimento teatral, partindo do princípio que todo espaço é teatralizável, tendo o jogo teatral como eixo norteador para a criação de um espetáculo. Chegamos à seguinte questão: o espaço seria um bom ponto de partida para a encenação através do jogo? Esta questão nos levou a formular a primeira oficina.

A PRIMEIRA OFICINA: DO ESPAÇO AO TEMA

O encontro com o grupo

Denominado de *Tribo de Teatro Tumutupugá*, o grupo foi formado no início do ano de 1998, tendo sua origem como grupo de estudos sobre o teatro de Bertolt Brecht. A grande maioria de seus membros era de alunos dos cursos de licenciatura e de bacharelado em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Além destes, pertenciam ao núcleo central alunos da graduação em Filosofia e Comunicação. A faixa etária de seus componentes se encontrava entre os 19 e os 23 anos.

Nosso encontro se deu durante o trabalho na monitoria da disciplina "Jogos Teatrais II", do supracitado curso de Artes Cênicas. O contato da maioria de seus integrantes com a prática da retomada de jogo com acréscimo de fragmentos de textos, coordenada por nós em espaços diversos, foi o motivo pelo qual recebemos o convite para dirigir o seu primeiro espetáculo. Planejamos no mês de outubro a realização de oficinas de trabalho tendo em vista a elaboração de uma representação teatral para estréia no final do primeiro semestre do ano seguinte.

A minoria dos integrantes era proveniente da cidade de São Paulo. Dois deles vinham do interior paulista, um do litoral, três de Goiás. Esta diversidade de origem cultural esteve configurada não só na linguagem dos diferentes sotaques, como também na gestualidade e nas referências musicais. Não nos parece improvável que o sentimento de *ser es-*

trangeiro na cidade de São Paulo tenha contribuído de alguma forma para o desejo comum de investigar o espaço.

Iniciando o trabalho

Investigar o jogo com diferentes espaços como ponto de partida da encenação foi o objetivo da primeira oficina. Para tal, optamos por procedimentos teatrais a partir do espaço, inspirados inicialmente nos jogos descritos por Ryngaert.[80] Pensamos na seguinte dinâmica: o jogo no espaço real, depois o jogo no espaço transformado pelo ator, e finalmente o jogo no espaço transformado com auxílio de texto.

O trabalho foi iniciado com uma avaliação diagnóstica, por meio da qual ficaram claros os nossos interesses e propósitos, servindo ainda para a integração do grupo. Esta foi realizada através dos jogos teatrais no espaço, da discussão de um texto de Peter Brook sobre a vida no teatro e de um questionário escrito. Sintetizamos assim as três principais metas do nosso acordo:

1. Revelar o discurso cênico do grupo;
2. Investigar as possibilidades do espaço como gerador de jogo teatral;
3. Investigar as relações entre o espaço e o texto na elaboração da dramaturgia.

Esta primeira fase[81] permitiu identificar os nossos interesses relacionados à busca de um teatro *do ator*, no qual o corpo pudesse ser utilizado de forma integral. Buscamos ainda a concretização de um *teatro vivo* – na perspectiva apontada por Brook – que fosse crítico sem abrir mão do espírito do jogo e do prazer.

A seleção dos espaços: o natural e o social

Selecionamos os espaços tendo como orientação nossa proposta de uma poética do espaço discutida no grupo. Ela foi explicitada sendo o entrelaçamento do olhar para o espaço como categoria do pensar histórico e social, proposto por Milton Santos, com a abordagem de Gaston Bachelard do espaço como fonte da imagem criadora, conforme vimos anteriormente.

---

[80] Cf. Ryngaert, 1985, pp. 69-77.

[81] A primeira fase do projeto aconteceu no período de 15 de outubro a 12 de dezembro de 1998. Constou de dezenove encontros, sendo catorze dedicados à investigação prática e cinco destinados a reuniões para avaliação e planejamento. A duração média de cada encontro foi de três horas.

Nesse sentido, equilibramos o nosso trabalho nos espaços entre dois vetores: o espaço fechado da sala e o espaço aberto, subdividido em espaços naturais e espaços sociais.

Para os espaços naturais utilizamos a análise de Bachelard sobre a dimensão espacial como gerador do sentimento de *imensidão íntima.* O grupo foi estimulado a ler os textos "A imensidão íntima" e "A dialética do exterior e do interior",[82] o que lhe permitiu traçar paralelos com a prática e alimentou a investigação. Esses textos nos conduziram à elaboração de um *outro olhar* para os espaços da natureza, principalmente no que se refere à relação entre a percepção de espaços como planícies, planaltos, desertos e florestas e a sensação de *imensidão interior.* Foi o texto de Bachelard que nos apontou luzes para o espaço como fonte do *devaneio* e matéria-prima de elaboração poética. Procuramos espaços que permitissem algumas das sensações descritas por Bachelard como a planície, o bosque e o planalto, entre outros (Foto nº 1).

A abordagem do espaço proveniente da nova Geografia[83] foi incluída nas discussões, aliada ao conceito de *estranhamento* de Brecht. Foram estas idéias que nos levaram à seleção de espaços sociais como a Praça da República, um cemitério, uma estação de trem e a ponte da praça central da USP.

O estranhamento serviu de contraponto à percepção da imagem poética do espaço. Por sua vez, a experimentação do jogo no espaço vazio, no sentido de Brook, funcionou como complemento fundamental desta investigação dos espaços naturais e sociais.

A construção de novas atitudes para com o espaço foi cada vez mais intensificada na oficina, na medida em que os procedimentos que estimulavam a relação física com o espaço avançavam no interior das salas. Esta reflexão está presente no protocolo[84] escrito por um dos participantes sobre o primeiro encontro:

---

[82] Bachelard, 1996, pp. 189- 215.

[83] Santos, 1997.

> "[. . .] a influência da sala fechada nas movimentações. A ilusão de que ela oprime e causa uma reflexão mais intimista. Um espaço aberto, a ausência de paredes, de limitações espaciais, uma experiência ao ar livre é o que nos faz sentir a liberdade, ou tudo é uma questão de proporção?"[85]

Foi interessante perceber a evolução do discurso do grupo em relação à dinâmica do ir e vir entre o jogo no espaço aberto e o jogo no espaço vazio.

Discutimos nas avaliações algumas das características do espaço fechado: possuir melhores condições de acústica, possibilitar maior segurança para movimentos mais ousados, acrobacias e exercícios no chão, assim como os jogos com iluminação. Segundo os próprios participantes, os jogos na sala fechada e o seu uso de forma não convencional ampliaram a sua capacidade de compreensão e intervenção nos outros espaços.

Uma outra questão levantada durante as avaliações foi a de que a capacidade de improvisação cênica evolui à medida que se amplia o repertório de referências dos participantes. A *educação dos sentidos* foi abordada como ponto de partida imprescindível para a criação. Dessa maneira, conversamos sobre as nossas atitudes em relação aos espaços e pensamos sempre em como ampliar e testar novas percepções. Foi necessário estimular o foco de atenção dos participantes para além das expectativas do senso comum sobre o espaço, que turvam e induzem a leitura.

---

[84] A produção de protocolos baseou-se nas abordagens de Koudela (1996) e Pupo (1997), que se inspiram na prática brechtiana. Os protocolos são um instrumento pedagógico que dinamizam as discussões sobre a prática dos jogos. Trata-se de textos produzidos por uma dupla de jogadores que estabelecem uma reflexão sobre cada encontro de jogo e que são postos em discussão no grupo no inicio das sessões seguintes.

[85] Protocolo em anexo.

Da percepção do espaço à palavra

Após uma abordagem física e sensorial do espaço, propusemos que estas impressões individuais fossem transformadas em textos ou em intervenções no espaço através de imagens fixas, gestos ou mesmo ações cênicas mais complexas. Um exemplo é o seguinte procedimento: o grupo se reúne em um círculo, de olhos fechados. A partir de um sinal do coordenador, cada um dos componentes poderá emitir uma palavra, expressão ou no máximo uma frase, criando assim um texto coletivo. É pedido que eles destaquem os elementos sensoriais, como as diferenças de temperatura, o tato, a sensação de equilíbrio diante dos desníveis do solo, luminosidade, texturas ou objetos. Em outro momento o foco pode ser os sentimentos internos advindos do contato com o espaço. Um exemplo deste texto coletivo foi produzido após o trabalho no local da *pedreira:*[86]

> "«Canção do vento», «a terra tem cheiro de morte», «imensidão», «abraço suave e penetrante», «dureza que absorve», «o pequeno e o imenso», «grande amarelo», «abracei uma pedra do tamanho do mundo»."

Pedimos também para que a percepção do espaço fosse transposta para a forma escrita, mediante a realização de pequenos textos e desenhos nos diários e nos protocolos (vide protocolo nº 1). Essa prática gerou bons momentos de debate sobre a relação entre espaço e texto. Um protocolo sobre a viagem a Paranapiacaba nos fez retomar a discussão sobre os *portais* criados pela espessa neblina:

> "O novo trem era velho, balançava mais, parecia ir mais lento, fazia mais barulho e nos levou à sensação de volta no tempo. [. . .]

---

[86] A "pedreira" é como alguns alunos apelidaram o local que ocupa quase um terço da área total da praça central do cidade universitária da USP, na capital. Trata-se, no projeto arquitetônico original, da tentativa de reconstituir a geografia do sertão do Brasil.

> Qual foi nossa surpresa quando, na chegada à cidade, fomos recepcionados pelas nuvens. Elas abriam e fechavam portais na nossa frente, escondiam pessoas com a distância, faziam-nas aparecerem do nada. . . "

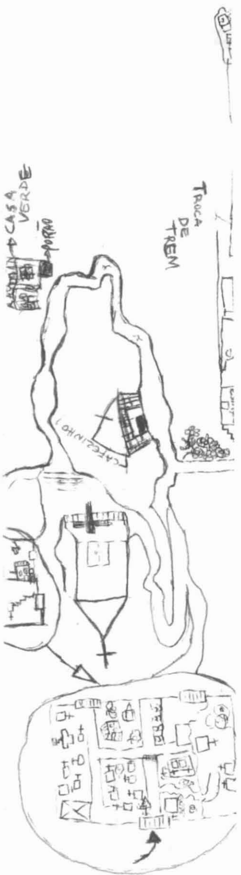
Nos textos escritos pelos participantes, percebemos que os exercícios de percepção determinaram a escolha dos recortes espaciais que seriam investigados:

> "Em ambiente tão fantasmagórico, parecia até estranho entrar num cemitério. Mas talvez exatamente por isto foi uma escolha natural. Logo na entrada, as árvores que choram. [. . .] O local era colorido afinal, os túmulos, as flores. Os mortos é que sabem receber os convidados."

Preparação

Em nossa abordagem, esta fase não é apenas uma introdução ao jogo, mas constitui uma verdadeira *base pré-simbólica* que dá sustentação à qualidade da presença, ao nível de energia canalizado e à prontidão psicofísica do ator para reagir aos estímulos do espaço, dos outros atores e do público. Nesse sentido, na primeira parte de nossos encontros, sempre procuramos ativar toda a potencialidade física, vocal, mental, intuitiva e energética dos atores, conforme foi exposto anteriormente. Assim, os procedimentos na preparação seguiram uma progressão gradual nos três níveis: o individual, a relação do ator com o espaço e a relação com o outro.

Iniciamos o trabalho com exercícios de grande mobilização física. Massagear, flexibilizar as articulações, alongar músculos ativando os adormecidos pela falta de uso consciente, criar deslocamentos fora do padrão cotidiano, explorar o jogo físico com as formas do espaço, soltar o corpo, desequilibrar, encontrar novos equilíbrios, sempre mobilizando as ações em função de um foco externo projetado no espaço pela imaginação, foram algumas das instruções utilizadas. Ao nosso ver, é necessário buscar o afrouxa-



PARANAPIACABA

LUZES

Já na saída, a beleza do ferro fundido da Estação da Luz. Seus vários anos de história escondem hoje os mais variados tipos de pessoas: velhos, mendigos, doentes, trabalhadores, povo. Deixamos o monumento ao industrialismo às onze horas.

ESTRADA

O trem era novo, parecia um metrô para fora de São Paulo. Várias paradas, verde e mais escombros do industrialismo. Paramos para a troca de trem, aproveitamos para o almoço. Bom e barato.

O novo trem era velho, balançava mais, parecia ir mais lento, fazia mais barulho e nos levou à sensação de volta no tempo. Parecia o tempo em que nós nem mesmo vivemos. Até Ágata Cristie foi citada e seu "Assassinato no Expresso do Oriente". A marca da viagem foi o divertimento e o deslumbre. A julgar pelo caminho, Paranapiacaba prometia ser ótima...

CHEGADA

Qual não foi nossa surpresa quando, na chega à cidade, fomos recepcionados pelas nuvens. Elas abriam e fechavam portais na nossa frente, escondiam pessoas com a distância, fazia-as aparecerem do nada.

As nuvens marcaram profundamente a experiência do dia. A impressão era de aquele lugar não existia, a não ser na imaginação (um lugar onde tudo, as casas simples, as pessoas humildes, os cachorros fiéis, tudo aparecia de repente, e sumia tão rápido como aparecera).

O recorte no espaço não precisava ser feito por nós. As nuvens já a realizavam. Até uma igreja quase se escondeu. Ao lado dela, o lugar do esquecimento!

MORTE

Em ambiente tão fantasmagórico, poderia até parecer estranho entrar num cemitério. Mas talvez exatamente por isso foi uma escolha natural. Logo na entrada, as arvores que choram. Lá dentro, todo o ritual já conhecido: o reconhecimento, o recorte, a intervenção no espaço e a improvisação. Foi em volume baixo, pelo local e porque o coveiro estava ouvindo.

Cercas que serviam para manterem os estranhos longe das crianças que dormem serviram para distanciar crianças vivas de suas mães, locais de oração foram pontos de ônibus, colinas serviram para se ver longe, flores faziam nascer pessoas.

Uma infinidade de cenas e sensações impossíveis de serem lembradas se não no coletivo.

O local era colorido afinal, os túmulos, as flores, os mortos é que sabem receber convidados.

Na avaliação, medos, dúvidas, elucubrações sobre o pós-morte e a certeza de que ao invés de desrespeito, tínhamos feito uma celebração de vida e alegria a quem, talvez mais do que ninguém, precise dela.

FIM

Depois foi só a despedida cansada do lugar. As nuvens ficaram lá atrás, no tempo. Mas e hoje, a volta ao local de partida, a volta ao início, o fim do círculo. Não poderíamos escolher melhor lugar para a leitura deste texto. Lembremos das árvores que choram, das portas de nuvens que nos receberam.

" Mas chegam as horas de maior sensibilidade imaginante. Nas noites de maio (novembro)*, quando tantas portas estão fechadas, há apenas uma entreaberta. Bastará empurrá-la suavemente ! Os gonzos foram bem lubrificados. Então um destino se desenha. "*

Bachelard

Protocolo 1

mento das *couraças musculares*.[87] Tendo em vista que estas couraças condicionam o movimento e a expressão física das emoções e da fala, entendemos que a diminuição das tensões que as formam e mantêm devem ser nosso primeiro alvo no momento da preparação.

Paralelamente a esta ativação da vitalidade muscular, trabalhamos sempre que possível o foco na respiração, tentando articular movimento com a entrada e a saída de ar, captando energia, oxigenando o corpo. Estas ações, algumas vezes estimuladas pela música, levaram os participantes ao uso de sentidos, sensações e sentimentos que desencadearam uma mobilização de fluxo de energia extracotidiana que tornava a atuação seguinte nos jogos mais sensível e viva. É preciso tornar disponível o organismo para muitas possibilidades de resposta no momento da criação de cada jogo, pois "ser sensível significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo".[88]

Podemos citar como exemplo desta fase as instruções utilizadas no Exercício nº 1 descrito por Michel Chekhov.

> "Faça um série de movimentos amplos, mas simples, usando o máximo de espaço a sua volta. Envolva e utilize o corpo todo: [. . .] abra-se [. . .], feche-se [. . .], projete seu corpo para a frente [. . .], faça movimentos como se estivesse, sucessivamente, lançando, [. . .] erguendo, [. . .] segurando, [. . .] empurrando."[89]

---

[87] O termo couraça muscular do caráter foi criado por Wilhelm Reich. Baker o resumiu da seguinte forma: "A couraça pode ser dividida em duas partes: as contrações musculares temporárias ou naturais, e as contrações musculares permanentes ou crônicas. As primeiras manifestam-se em qualquer animal vivo quando ameaçado, mas são deixadas de lado quando a ameaça desaparece. As outras são oriundas da mesma fonte, mas frente à continuidade de ameaças ficam sempre ativas, tornando-se crônicas e chegando a reagir a perigos permanentes internos e não mais externos. [. . .] o processo de encouraçamento se desenvolve enquanto tradução somática de repressão, envolvendo sempre grupos musculares que formam uma unidade funcional. [. . .] A couraça pode ser identificada por uma sensibilidade exagerada ao toque – sensação de cócegas e não de prazer [. . .] Os sete segmentos da couraça são: o ocular, o oral, o cervical, o torácico, o diafragmático, o abdominal e o pélvico" (Baker, 1980, pp. 54, 62 e 68).

[88] Brook, 1999, p. 17.

[89] Chekhov, 1996, pp. 6-7.

Outros procedimentos propostos por Michel Chekhov foram utilizados nesta fase de preparação, tais como o *centro de energia, moldagem, flutuação, vôo e irradiação.*[90]

Buscamos sempre que possível instigar a consciência do ator para as alterações ocorridas em sua gestualidade. Em nosso trabalho utilizamos nas instruções conceitos sobre o gesto descritos por Pavis,[91] que o divide em três categorias: *gesto inatos*, associados a uma atividade corporal ou a um movimento; *gestos convencionais*, que expressam uma mensagem compreendida pelo emissor e pelo receptor, *gestos estéticos*, elaborados para produzir arte. É interessante que se desenvolva cada vez mais a consciência das relações entre os gestos utilizados por cada um em seu cotidiano e a especificidade do gesto estético:

> "Toda a tipologia do gesto deve ser revista a partir do momento que se examina os gestos num palco de teatro. Tudo, na verdade, é significante no trabalho gestual do ator, nada é deixado ao acaso, tudo assume valor de signo e os gestos, qualquer que seja a categoria a que pertençam, entram na categoria estética."[92]

Utilizamos diversos exercícios que visam ampliar o repertório gestual do ator. Outra oposição que podemos realçar é a do *gesto cotidiano* ou *gesto imitativo*, por um lado e a do extracotidiano, ou *gesto original*:

> "O gesto imitativo é o do ator que encarna de maneira realista ou naturalista uma personagem, reconstituindo seu comportamento e seus «tiques» gestuais (na realidade, estilização e caracterização são inevitáveis e condicionam mesmo esse efeito da realidade gestual). O gesto pode, ao contrário, recusar a imitação, a repetição e a racionalização discursiva. Ele se dá, então, como um hieróglifo a ser decifrado [...]." [93]

---

[90] Ibidem, pp. 6-15.

[91] Pavis, 1999, p.185.

[92] Ibidem, p.186.

[93] Pavis. Op. cit., p. 185.

Várias *qualidades* do gesto são focalizadas, como a *vontade* e *contra vontade*, a *forma*, a *duração*, a *intensidade*, a *leveza*, o *ritmo*. Da mesma forma, estimulamos a *decomposição* do gesto: momentos de fragmentação e decomposição dos gestos cotidianos e extracotidianos.

Outro nível trabalhado foi o da respiração/energia. O princípio da expansão e do recolhimento do corpo em consonância com a inspiração e a expiração, utilizado por algumas artes corporais orientais como o tai-chi-chuan,[94] foi utilizado como base do trabalho de respiração. Buscar a síntese entre o gesto e a respiração foi uma prática constante na maioria dos encontros, antecedendo a criação do gesto e da ação física.

Quanto à voz, ao pensar em trabalho vocal, enfocamos sempre a *desobstrução* dos canais do aparelho fonador, a projeção livre da voz no espaço, o uso amplo das cavidades de ressonância e a integração do canto em grupo.

No que diz respeito ao uso do pensamento e da imaginação, o participante era estimulado a criar e manter sua atenção em um foco externo projetado no espaço. Esta visualização de imagens fictícias tinha o objetivo de estimular o pensamento, a ação física e, como conseqüência desta, o sentimento do ator. Em nossas instruções incentivamos a manutenção do foco projetado no espaço: o que você está vendo? Qual o seu desejo em relação a esta imagem? Mantenha o foco, perceba seu movimento. Se perder o foco, interrompa a ação: retome o foco externo, foco na respiração, foco na relação com a imagem no espaço, foco no desejo em relação a esta imagem, foco na ação física, dentre outros.

No nível da relação do indivíduo com o espaço, utilizamos o procedimento proposto por Anne Bogart,[95] no qual o ator é convidado a entrar em relação com o espaço como ele é, relacionando-se com a luz, as texturas, os objetos.

Na busca de ampliar uma exploração de movimento corporal extracotidiano nos três planos do espaço, muitas vezes utilizamos objetos como bolas de diversos tamanhos, bastões, tecidos, dentre outros (Foto nº 2). Um outro procedimento também foi experimentado como instrumento de exploração da sala fechada: em duplas, os participantes desenvolvem um jogo físico, estimulados por uma base musical instrumental, descobrindo inúmeras formas de se relacionar com todos os níveis do espaço: plano baixo, plano médio e plano alto, criando jogos curtos em cada recorte de espaço, rápidas imagens e situações, sempre com uma parte do corpo em contato com o corpo do outro.

---

[94] Cf. Huang, 1979.

[95] Cf. Dixon & Smith, 1996.

O exercício do *platô* foi um dos procedimentos propostos para estimular o senso de equilíbrio e a sintonia entre os jogadores: delimitado no chão, o *platô* deve ser imaginado como uma bandeja ou um disco de vinil equilibrado em um cabo de vassoura, na posição vertical. O objetivo do jogo é manter o platô equilibrado, sofrendo alterações, mediante o deslocamento e o posicionamento dos corpos no espaço. Se um jogador entrar no platô, alguém deve imediatamente posicionar-se em oposição ao primeiro, de modo que dê a sensação de equilíbrio dos corpos no espaço. Se um terceiro participante entrar, naturalmente os demais deverão reposicionar-se em função do equilíbrio a três, e assim por diante.

Outro jogo utilizado foi o de Jacques Dalcroze, *deslocamento entre três pontos do espaço*. Forma-se uma roda no centro da sala: o coordenador pede a todos que estabeleçam três pontos imaginários no espaço. Ao sinal, todos devem deslocar-se, percorrendo os três pontos e retornando ao seu lugar de partida. O foco está na percepção do ritmo do grupo como um todo e na principal regra: todos os jogadores devem retornar *ao mesmo tempo* ao seu lugar no círculo. Utilizam-se ainda as seguintes variações:

- o deslocamento sendo feito por todos, cantando uma música.
- acelerando o andamento da música.
- equilibrando um bastão na palma da mão.
- imaginando a irradiação de energia do seu corpo para o espaço.[96]

---

[96] Na perspectiva do exercício *Irradiação* de Chekhov: "Envie os raios de seu corpo para o espaço a sua volta, na direção do movimento que estiver fazendo [. . .] A irradiação deve preceder e seguir-se a todos os movimentos reais. [. . .] Você poderá [. . .] usar o centro em seu peito como manancial de sua irradiação. Encha todo o espaço a sua volta com essas irradiações. [. . .] Imagine que o ar a sua volta está repleto de luz" (Chekhov, 1996, pp. 13-4).

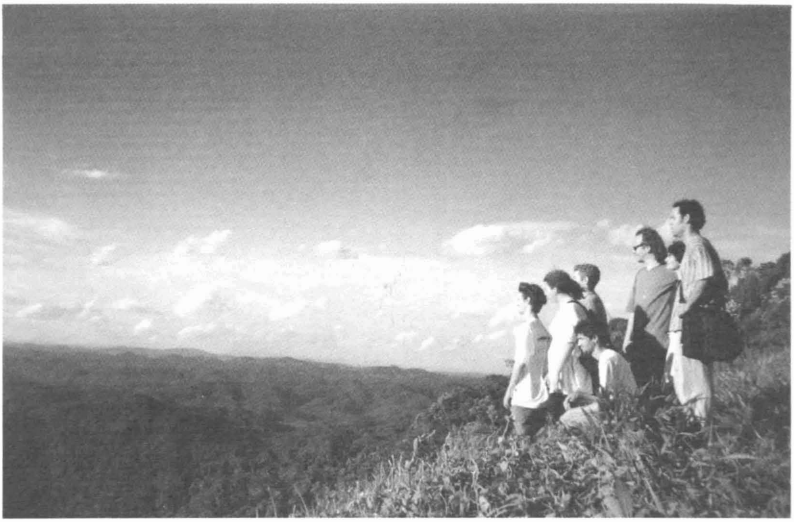


Foto 1. A percepção do espaço como ponto de partida.

Foto 2. Preparação com objetos.

O exercício *equilíbrio* de bastões tornava presente os participantes no espaço, mobilizava sua atenção para o exato momento do aqui e agora, focalizando todo o organismo do ator. Nele, os participantes equilibram na palma da mão um bastão ou cabo de vassoura, com os joelhos um pouco flexionados, deslocando-se por um espaço delimitado, procurando não esbarrar em ninguém. A outra mão acompanha o centro do bastão, a postos para o caso de ele vir a cair. Não se trata de estimular a ansiedade para acertar a técnica, uma vez que nosso objetivo não é o virtuosismo, mas a concentração, a mobilização do corpo e da mente em torno de um único foco, atitude de alerta, prontidão, presença.

Uma alternativa foi a utilização dos bastões como se fossem um *prolongamento do braço* do participante, inspirada na descrição do exercício que Peter Brook recomendou ao ator Yoshi Oida:

> "Você é quem criará os movimentos que o atores, dispostos em círculo, imitarão. É preciso que saiba variar os movimentos, assim como o ritmo, para evitar que eles se chateiem. Saber variar o ritmo é aliás, uma necessidade da arte de direção. Esse exercício deve ajudá-lo a adquirir essa técnica."[97]

Em nossa apropriação do exercício, foram vários os modelos: cada um dos jogadores foi ao centro da roda e serviu de guia para a imitação dos demais, trocando de lugar mediante um cumprimento baseado na troca de um único gesto.

Nesse momento do trabalho, foi necessário dar prioridade ao entrosamento entre os membros do grupo. Essa foi a premissa básica dos exercícios que tiveram como objetivo a relação com o outro, ainda inspirado em Brook:

> "[. . .] exercícios de grupo cujo único objetivo era desenvolver reações rápidas, o contato de mãos, ouvidos e olhos, uma percepção coletiva que se perde facilmente e tem que ser constantemente re-

---

[97] Oida, 1999, p. 67.

novada para unir os indivíduos e transformá-los numa equipe sensível e vibrante."[98]

Iniciamos várias vezes os encontros por procedimentos de caráter lúdico e popular, como a dança circular da ciranda de roda, alguns jogos de regra, jogos de integração e os jogos de orientação de grupo de Spolin. Destes, podemos citar nossa variação do jogo do espelho: um jogador, o guia, a partir de um recorte espacial, assume a postura de um personagem, que se desloca em direção a outros recortes do espaço e, chegando lá, interage com ele de forma a metamorfoseá-lo. Todas as movimentações e expressões do solista são repetidas em uníssono pelo coro. Algumas vezes estas improvisações eram estimuladas pelo uso de tecidos (Foto nº 3) ou fragmentos de figurino e adereços.

Assim como a dança circular, os jogos nos quais o coro, em uníssono, se contrapunha corporalmente ao movimento de um solista, que tinha sua ação física ou um único gesto direcionado para um foco projetado no espaço, foram importantes para descobertas de uma expressão não cotidiana do corpo e para agilizar a consciência de novas possibilidades do gesto. Mas a maior contribuição destas atividades residiu na promoção da sintonia entre todos; mas isso nem sempre fácil é de se conseguir, em tão pouco tempo de convivência (Foto nº 4).

O *jogo de regras* é um instrumento didático eficaz quando precisamos mobilizar rapidamente a concentração em um único foco, estimulando uma atitude alerta e de prontidão para o jogo. Um deles também foi inspirado em Peter Brook: Em círculo, os atores jogam para cima um objeto, que pode ser uma almofada, uma bola, ou mesmo um tênis, deslocando-se para o local do jogador à sua esquerda, segurando o objeto deste, e assim por diante.

O *jogo de saudação* foi realizado por dois grupos e dois solistas: o solista adianta-se, estabelece uma posição neutra e imagina um movimento, lançando apenas a energia do movimento, que parte de um ponto, o centro imaginário do corpo. Só depois de sentir este ponto de partida

---

[98] Brook, 1999, p. 92.

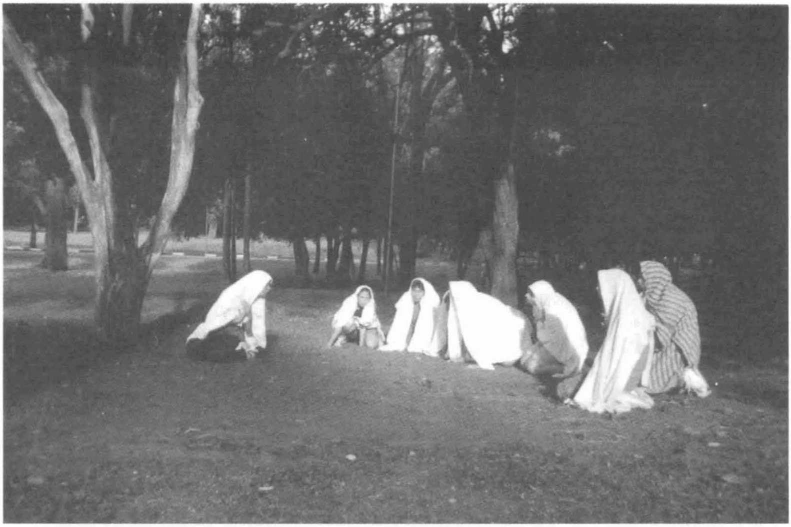


Foto 3. Jogo do espelho com deslocamento no espaço.

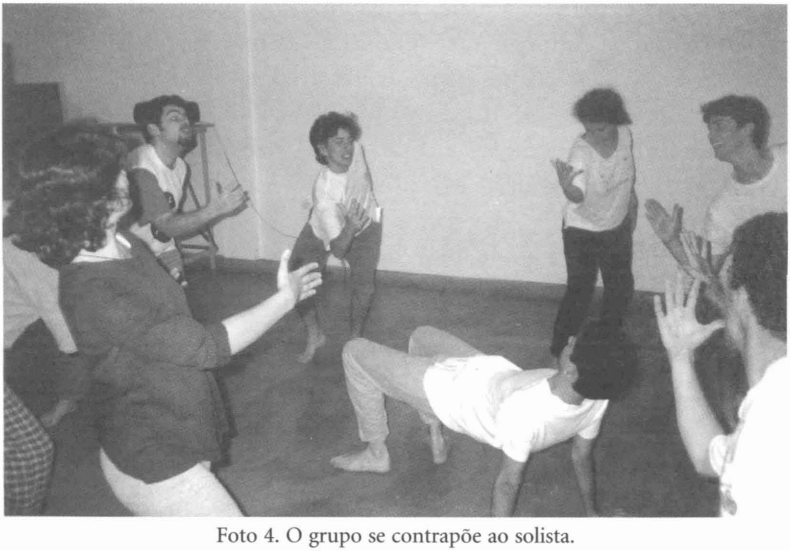


Foto 4. O grupo se contrapõe ao solista.

ele concretiza o seu gesto. Este cumprimento deve possuir claramente início, meio e fim. O seu grupo, que o segue, repete com exatidão o gesto realizado pelo solista. O outro solista imagina, lança energia e faz o seu movimento de resposta. O segundo grupo repete, em uníssono, a resposta. Os dois voltam à posição, giram sobre o próprio eixo e vão ocupar um local no grupo, que se reorganiza espacialmente, na medida em que um novo membro ocupa a posição de liderança. Recomeça o jogo, com nova dupla de solistas, até que todos tenham experimentado a liderança.

É infinita a possibilidade de variações desses exercícios e jogos. O diferencial foi dado na tentativa sistemática de integração entre o ação física, o foco projetado no espaço, a respiração e a intenção do pensamento.

Práticas teatrais a partir do espaço

RECORTANDO AÇÕES E GESTOS NO ESPAÇO SOCIAL

No sentido de investigar as imagens advindas do espaço urbano, fizemos experimentos em praças, estações de trem, cemitério. Podemos destacar o experimento ocorrido na Praça da República, pela riqueza de contradições em sua configuração. O primeiro exercício teve como foco a observação das pessoas.

Pedimos que, ao caminhar em silêncio pelo espaço, eles escolhessem alguém que estivesse na praça e o observassem por alguns minutos. Os focos da observação foram a atitude, a posição física no espaço e um único e significativo gesto realizado pela pessoa escolhida. Após este momento, cada jogador apresentou aos demais, primeiramente a imagem com foco na atitude (Fotos de nº 5 a nº 8), depois um gesto e em seguida uma pequena ação, acrescentada de uma única frase que resumiria o *pensamento* da personagem representada (Foto nº 9).

Após esta representação solicitava-se a um dos jogadores que se deslocasse com seu personagem no espaço. Os demais eram orientados a segui-lo, e a imitá-lo criticamente, exagerando na atitude física (Foto nº 10).

A CRIAÇÃO DE IMAGENS

O trabalho com imagens corporais no espaço como instrumento de investigação de novas formas, ações e relações cênicas, e não como reprodução de modelos ou fórmulas preexistentes, surgiu a partir das pesquisas dos principais encenadores do século XX.

Como sabemos, Meyerhold foi um dos primeiros encenadores a enfatizar a elaboração consciente, pelo ator, de gestos atitudes e deslocamentos com foco na plasticidade corporal. Para ele, se a forma está certa, então os tons e sentimentos também estão certos, porque são determinados pelas posturas físicas. Desse autor adaptamos o instrumento metodológico das *posições-poses* (*rakurz*) como ponto de partida de imagens coletivas, ações físicas e jogos teatrais. O *rakurz* é uma imagem corporal sem movimento exterior, que indica a *atitude cristalizada e fundamental de um personagem.* Meyerhold buscava o *rakurz* mais preciso para cada situação, assim como o escritor busca a palavra exata. Segundo ele, devemos encontrar a posição física que revele os verdadeiros *breques* (*entalhes de suspensão*) no movimento gestual.[99]

Dessa forma, forma utilizadas instruções como: "A partir deste espaço, inscrevam nele personagens através de imagens fixas. Antes de decidirem, experimentem várias possibilidades de ação e atitude física, através de pequenas improvisações que duram alguns segundos. Escolham a imagem corporal mais significativa e retomem-na, definindo um foco externo imaginado no espaço e um desejo em relação a este foco. Iniciem a ação e parem na posição que vocês sentirem ser a posição mais fortemente determinante, a imagem que melhor retrata o movimento interior e exterior do personagem".

Alguns de nossos procedimentos para a criação de imagem se basearam em uma das técnicas do *teatro-imagem* de Augusto Boal. Estas técnicas, apesar de se terem tornado cada vez mais introspectivas e terapêuticas, "podem ser igualmente úteis para ensaiar espetáculos".[100] Um

---

[99] Meyerhold citado por Pavis, 1999, p. 187.

[100] Boal, 1999, p. 232.

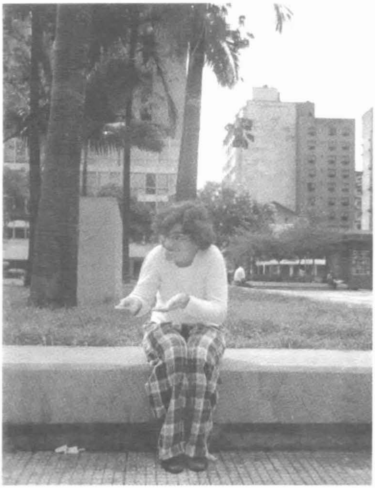


Foto 5

Foto 6

Foto 7

Foto 8

Foco no *gestus* social: os personagens da Praça da República.

Fotos 9 e 10. Imitação crítica.

exemplo dessas técnicas é o instrumento da *imagem cinética*, que tem como foco a configuração de um desenho dos movimentos das ações "purificados, simplificados e magnificados naquilo que eles têm de essencial". Ela é a *imagem do movimento* e do *significado.*[101] Boal ilustra sua proposta com o seguinte exemplo:

> "João Paulo I morreu muito pouco tempo depois de João XXIII. Vendo-se cada foto em separado, pode-se ver o papa respectivo – as duas juntas mostram a morte papal."[102]

A criação de imagens corporais iniciou-se sempre pela criação de *imagens complementares*, ou seja, aquelas cujos elementos se complementam, formando um quadro que transmite um conceito, uma ação, uma atmosfera, ou um espaço, dentre outras possibilidades. São imagens não necessariamente realistas, mas que visam comunicar uma informação clara, objetiva, sem ambigüidades que possam dificultar as leituras da platéia (Fotos nº 11 e 12).

Um segundo tipo de imagem utilizada foi a *imagem dialética* estimulado por nós nos momentos seguintes à confecção de *imagens complementares.* Retomávamos o procedimento com foco na criação de imagens que contivessem em sua composição elementos contraditórios entre si. O uso deste termo dentro do trabalho foi fundamentado no conceito de *imagem dialética* utilizado por Röhl ao se referir ao trabalho do autor e encenador Heiner Müller:

> "O fato de a dialética não se localizar mais no diálogo, como arte de argumentação/persuasão, mas na imagem dialética/poética, significa um afastamento de Brecht não só em direção à Benjamin, como também à Kafka – uma opção pela abertura via metáfora, polissemia."[103]

---

[101] Ibidem, pp. 265-6.

[102] Ibidem, p. 266.

[103] Röhl, 1997, p. 154.

Um primeiro nível de exploração diz respeito à elaboração de imagens de natureza cênica no espaço como ele é, ainda sem transformação simbólica, aproveitando a atmosfera do próprio ambiente. No cemitério de Paranapiacaba os jogadores escolheram o seu fragmento de espaço. Cada um então se colocava, assumindo uma posição e um gesto definido, que aos poucos era complementado pelos demais. A imagem era questionada com instruções, com o foco na *fisicalidade*: "Tentem configurar de forma mais clara o gesto que está *fixado* nesta imagem."

Após a criação de imagens coerentes com o espaço como ele é, repetíamos o procedimento determinando a sua transformação simbólica, como ilustra o protocolo de um dos participantes sobre o encontro do cemitério:

> "[. . .] locais de oração foram transformados em ponto de ônibus, cercas que serviam para manter os estranhos longe das crianças que dormem serviram para distanciar crianças vivas de suas mães, [. . .] flores faziam nascer pessoas."

Nas duas abordagens de elaboração de imagens os procedimentos evoluíram para o foco nas ações físicas, quando pedimos que as imagens criassem vida. Nestes momentos a ação improvisada era interrompida por nós com instruções como "p rocurem definir melhor a ação cênica". A ação era então retomada e depois novamente interrompida: "Procurem concluir a ação e encaminhem-se para a configuração de imagem final".

A imagem, tomada como a condensação da atitude de um personagem realizada mediante a suspensão do movimento corporal no espaço foi o objetivo de vários procedimentos ao longo das oficinas, principalmente quando utilizada como ponto de partida dos jogos teatrais.

O JOGO TEATRAL A PARTIR DO ESPAÇO FÍSICO

A transformação de espaços reais em lugares fictícios foi o procedimento que inspirou a primeira oficina. Este procedimento, criado por

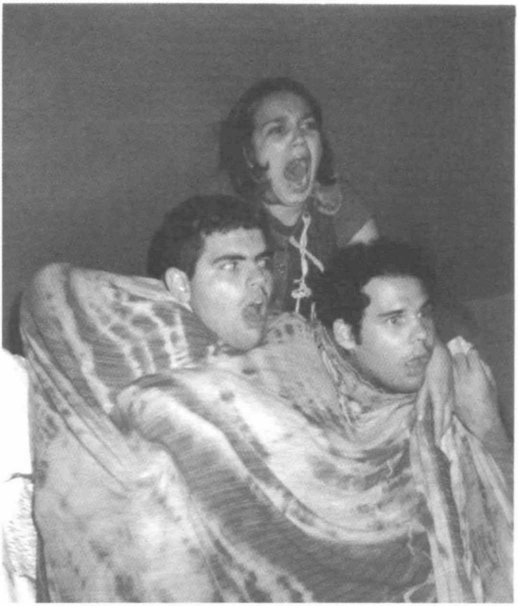


Foto 11. Criação de imagens complementares.

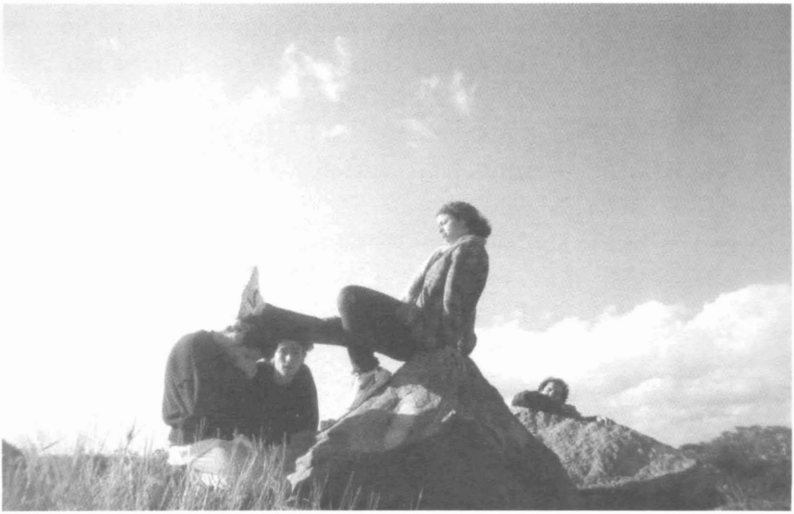


Foto 12. Criação de imagens a partir do espaço.

Ryngaert[104] e também adaptado por Pupo,[105] leva à aprendizagem de que os signos ligados ao espaço determinam uma carga de significação dentro do jogo. O autor parte do princípio de que é necessário *reequilibrar os dados* da improvisação. Diante da predominância habitual dos elementos textuais e narrativos é necessário, pelo contrário, privilegiar o espaço para que os jogadores descubram a importância da dimensão plástica. Esta prática ajuda a compreender como o espaço "engaja profundamente o jogo, influencia os elementos da narrativa e se revela determinante, inclusive do ponto de vista do significado".[106]

Ryngaert afirma que o princípio geral do trabalho é dar instruções que incitem os jogadores a improvisar a partir de espaços reais que lhe são atribuídos pelo coordenador de jogo:

> "Propor que a qualidade destes espaços, os volumes que lhe correspondem, suas relações com o exterior, suas iluminações naturais ou artificiais, a soma dos acidentes que lhe constituem, são materiais de jogo."[107]

Esta metamorfose do espaço acarreta a descoberta de várias modalidades de relação entre jogadores e público. Várias vezes foi pedido aos jogadores que criassem formas de comunicação diferentes e que pensassem do ponto de vista do público: "Onde exatamente ficará a platéia e de que forma? Qual é o ângulo de visão mais interessante para ver este jogo? De quantas formas podemos jogar com a posição ou mesmo o deslocamento da platéia?"

A transformação simbólica dos espaços urbanos causava grande interesse no grupo, em razão dos fortes contrastes entre sua significação cotidiana e as possibilidades subversivas de refuncionalização inerentes ao jogo. No cemitério de Paranapiacaba, por exemplo, o espaço de um dos túmulos gerou imagens como a de um rapaz que se afoga na piscina enquanto os outros comemoram (Fotos nº 13 a nº 15).

---

[104] Ryngaert pensou estas modalidades a partir não só do próprio teatro contemporâneo, como também em virtude da penúria dos lugares de trabalho, quando começou à utilizar os espaços reais nos locais de formação como salas de aula, refeitórios, quadras de esporte, jardins (cf. Ryngaert, 1985, p. 70).

[105] Pupo, 1997.

[106] Ryngaert, 1985, p. 70 (tradução do autor).

[107] Ibidem, p. 71.

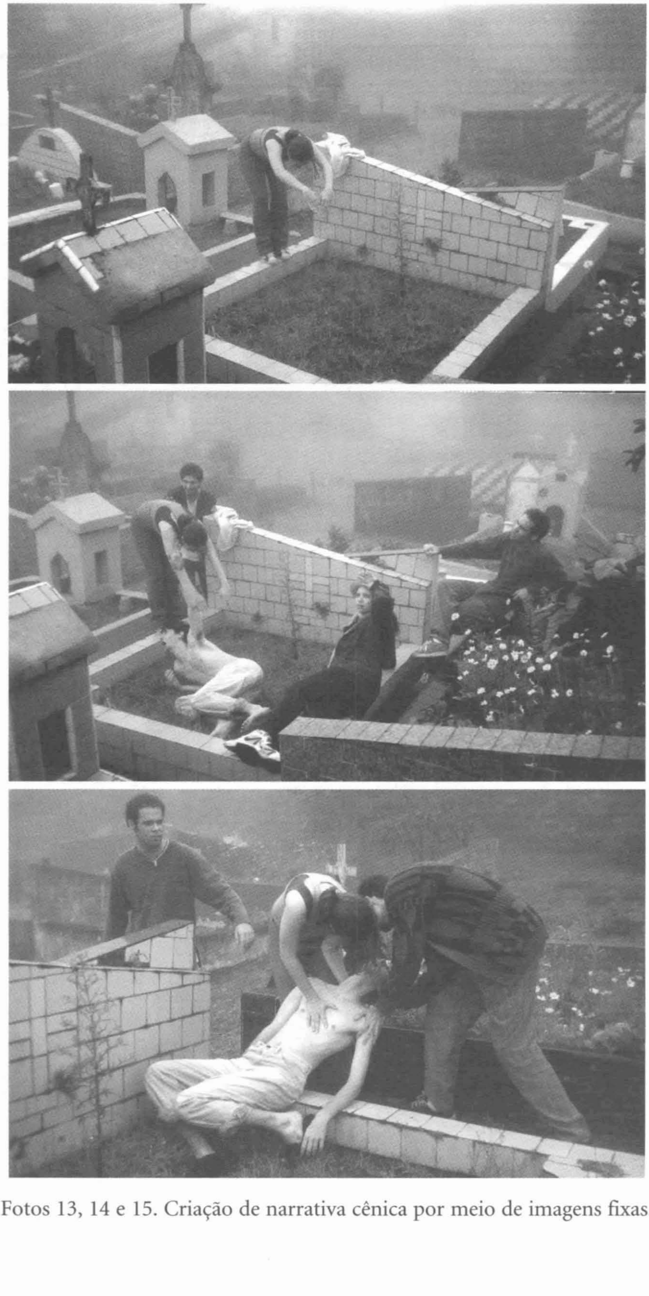
Do espaço à definição do universo temático

No final da primeira oficina fizemos duas reuniões para avaliação – com a exibição de imagens em vídeo dos jogos realizados – e planejamento das fases seguintes. Nesse momento, realizamos um levantamento dos princípios estéticos e das questões centrais de interesse do grupo, tendo em vista a encenação que seria efetivada no ano seguinte. Após responderem um questionário individual, discutimos as respostas em grupo. Na ocasião, traçamos um quadro panorâmico dos principais pontos em comum, sendo estes agrupados em blocos por ordem de importância: a religiosidade, a metafísica, o ser humano em relação com Deus e a morte. A síntese resultante foi o tema da *busca da identidade* e a *religiosidade neste fim de século*, que seria abordado sob a ótica da *relação do homem com o meio.*

Além de servir para o levantamento da temática do espetáculo, a prática de jogar teatralmente a partir do espaço tornou-se hábito constante deste grupo, que se identificou cada vez mais com esta modalidade, ao ponto de depois decidirmos, de forma consensual, pelo acontecimento teatral que se distribuiu em vários espaços não convencionais.

O debate a partir da leitura de protocolos produzidos pelos atores subsidiou as avaliações, contribuindo para um retorno constante às reflexões que foram delimitando os temas que interessavam ao grupo. Após o primeiro jogo teatral proposto, alguns desses temas foram destacados, como no protocolo transcrito a seguir:

> "Foi interessante perceber como que, através da ação, surgiu aquilo que importa ao grupo mais naturalmente do que através da racionalização: Liberdade. Prisão. Espaço. As reações ao ritmo da vida numa cidade como São Paulo. O tempo. A espera. O tempo cronológico e o psicológico. O tempo histórico. As situações a que nos submetemos para acompanhar e nos adaptar a esse moto-contínuo. O tempo de vida, de juventude, de envelhecimento, de morte."



Fotos 13, 14 e 15. Criação de narrativa cênica por meio de imagens fixas.

Nesta *primeira* oficina o espaço comprovou ser um ponto de partida de um experimento coletivo de encenação. Ele ultrapassou a função de ambiente ou simples local para a realização de jogos, configurando-se ao longo do percurso como texto a ser *lido* e transformado pelos jogadores.

A metamorfose do espaço através do jogo teatral abriu perspectivas interessantes para uma avaliação diagnóstica dos interesses e dos temas que interessam ao grupo, sem o direcionamento do encenador.

Duas categorias enfatizadas por Bachelard tornaram-se comuns nas avaliações após os jogos realizados, especialmente *a dialética do exterior e do interior* e o sentimento de *imensidão intima.*

Alternar a forma de olhar para o espaço foi um princípio que surtiu efeitos positivos. Ao olhar que desvela o enfoque poético inspirado em Bachelard, foi necessário o contraponto do olhar brechtiano que *estranha* o mundo.

Nossa contribuição específica para a abordagem de jogo teatral a partir do espaço está na ênfase dada à materialidade do lugar teatral, ou seja, do espaço físico *real* como ponto de partida dos jogos. Antes de pedir aos participantes que transformassem o espaço, como propõe Ryngaert, formulamos jogos que partiam da ativação da percepção física, sensorial, da natureza do espaço real, como ele é visto na leitura inerente ao senso comum. O foco nas instruções visava a descoberta da imagem poética, que se articulava através da inscrição do corpo dos atores no ambiente. Estes jogos contribuíram para complementar os que visavam a metamorfose espacial.

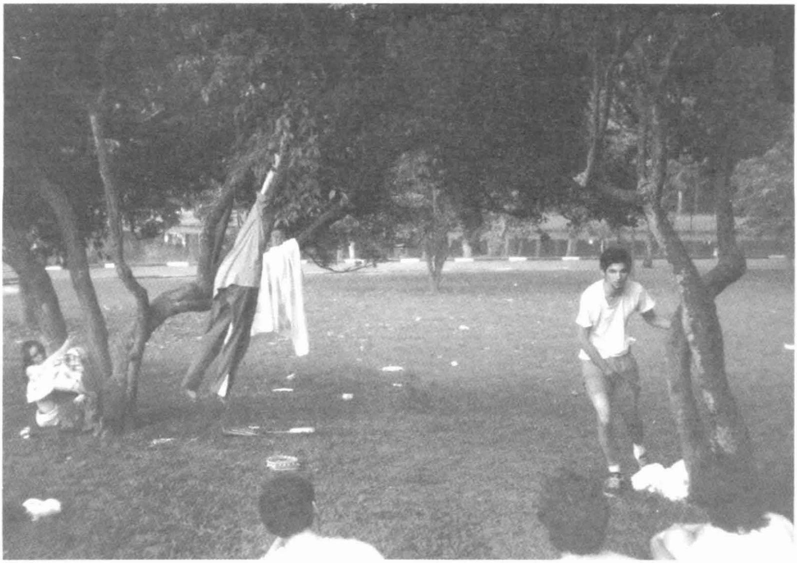
Os objetos foram instrumentos importantes na exploração do espaço. As formas produzidas pelos tecidos, as bolas de diversos tamanhos que alteraram o deslocamento, os bastões de madeira que ampliaram os movimentos que moldaram o espaço e outros objetos, contribuíram para ampliar os níveis desta relação.

Percebemos que certos locais estimularam o aparecimento de imagens integrantes do nosso universo arquetípico, ou seja, figuras e ações ancestrais da natureza humana. Para Carl Jung, este é o campo do inconsciente coletivo, aspecto da memória comum a toda a humanidade.

Quando estivemos no Parque do Ibirapuera, por exemplo, vimos surgir de dentro de uma árvore centenária a figura arquetípica de um deusa (Foto nº 16). No espaço entre duas árvores, vimos surgir um jogo onde foram mostrados os diversos ciclos da vida de um homem, do nascimento até a morte (Foto nº 17). Este jogo motivou uma interessante discussão, na qual apresentamos a idéia da trajetória do herói solar segundo a concepção da psicologia junguiana.

O jogo teatral a partir do espaço comprovou ser eficaz para o levantamento de temas, para a estruturação de uma proposta de trabalho teatral de um grupo em formação e para a escolha do eixo dramatúrgico de um espetáculo. O uso de textos escolhidos pelo coordenador como elemento de estranhamento poético do espaço foi outra contribuição neste sentido, que descreveremos no capítulo seguinte. A investigação do espaço ampliou as perspectivas formais e temáticas do grupo, direcionando a seleção de textos utilizados na segunda oficina, experimento que abordaremos a seguir.

Fotos 16 e 17. Jogo teatral a partir do espaço.



Capítulo 2
TEXTOS E ENCENAÇÃO EM JOGO

RELAÇÕES ENTRE TEXTO E REPRESENTAÇÃO TEATRAL

A crise do modelo textocêntrico

O questionamento do modelo *textocêntrico* de teatro é uma conquista dos grandes encenadores do século XX. Em 1905, Gordon Craig será um dos primeiros a propor um teatro que não esteja simplesmente a serviço da representação de um texto. Segundo ele, o artista do teatro no futuro iria compor sua obra de arte com o *movimento*, o *cenário* e a *voz*:

> "Por *movimento* entendo o gesto e a dança, que são a prosa e a poesia do movimento. Por *cenário* entendo tudo o que se vê, tanto as roupas, a iluminação, quanto os cenários propriamente ditos. Pela *voz* entendo as palavras ditas ou cantadas por oposição às palavras escritas; porque as palavras escritas para serem lidas e as palavras escritas para serem faladas são de ordem inteiramente distintas."[1]

Por sua vez, Meyerhold considera que o sentido de um texto pode modificar-se de uma época para outra ou de um público para outro e portanto não hesita em adaptá-lo, sem respeito excessivo, tanto para submetê-lo às suas pesquisas formais como para iluminar o seu significado histórico e político. Em seu *teatro da convenção*,[2] a palavra não domina mais o espaço cênico e uma cenografia funcional é posta a serviço do virtuosismo corporal do ator, cuja interpretação é subordinada "ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos". Meyerhold não nega um texto como ponto de partida, mas quer ter com ele uma nova relação:

---

[1] Craig citado por Borie et al., 1996, p. 390, grifo nosso.

> "[. . .] o encenador é livre face ao autor. As indicações do autor para uso do encenador só se justificavam para a técnica da época em que a peça foi escrita. Surpreendendo o diálogo interior, o encenador revela-o livremente no ritmo da dicção e da plástica do ator."[3]

Mas como usar o material literário? Alexander Tairov, outro grande encenador na vanguarda histórica russa, respondeu desta forma, quando falou da utilização de um romance de Hoffmann em sua encenação de *A Princesa Brambilla*, em 1920:

> "[. . .] tomando uma forma literária somos completamente livres de a tratar, a ela, como auxiliar, como um material que nos permitirá criar o nosso espetáculo, estamos completamente livres para dela extrair tudo o que nos é necessário, e de compor, não uma adaptação cênica de Hoffmann, mas uma obra cênica nova, nossa, independente e face à qual a Princesa Brambilla é um dos materiais que serviram para criá-la."[4]

---

[2] Segundo Meyerhold, no teatro da convenção "a técnica luta contra o processo de ilusão. Este teatro não tem necessidade de ilusão, desse sonho apolíneo" e completa seu raciocínio citando uma carta de Leonid Andreév: No teatro de convenção, o espectador "não esquece por um momento que tem diante de si um ator que representa e o ator que tem diante de si ao pé da cena um público e, dos dois lados, um cenário. É a mesma coisa que com um quadro; olhando-o, não nos esquecemos por um segundo que se trata de cores, de uma tela, pincéis, e ao mesmo tempo experimentamos um sentimento de vida elevada e clarificada. E é mesmo assim muitas vezes: quanto mais nos relacionamos com um quadro, maior o sentimento de vida que dele se liberta" (Borie et al., 1996, p. 399).

[3] Meyerhold citado por Borie et al., 1996, p. 398.

[4] Tairov, citado por Borie et al., 1996, p. 424.

Antonin Artaud marca a culminância desta mudança, de um teatro logocêntrico, centrado no texto escrito pelo autor ao teatro que prioriza o *texto espetacular*, ou *texto cênico*:[5]

> "É ao redor da encenação, considerada não como um simples grau de reflexão do texto sobre a cena, mas como um ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro."[6]

Na encenação contemporânea não faz mais sentido a oposição entre o *teatro da imagem* e o *teatro da palavra*, pois

> "Seria como discutir o que é mais importante no automóvel: se o freio ou o acelerador. A problemática do palco sempre foi e sempre será a situação. Situação é o que sempre moveu o teatro. Mas ela é uma senhora livre e escolhe o seu veículo preferido, dependendo de seu temperamento através das décadas. [. . .] O casamento [. . .] entre a palavra dita e aquela sugerida, sem som, é tão velho que não vale a pena comemorá-lo novamente. Ele simplesmente é. Dizer que teatro é palavra é o mesmo que reduzir o ser humano a sua. . . digamos, perna, ou seu olho."[7]

Algumas abordagens, como a antropologia teatral, buscam um conceito de teatro como o produto do relacionamento entre texto e palco, compreendendo o *palco* como uma coleção de valores humanos, técnicos, materiais, estéticos e outros, o que torna possível a representação do texto em si, sendo a palavra um dos fios do tecido da ação cênica. Ruffini afirma que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco, ou seja, uma "dramaturgia do espetáculo", na qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista dessa perspectiva, pode ser considerada como "o conceito que unifica texto e palco".[8]

---

[5] Segundo Pavis, texto cênico, "é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação" (Pavis, 1999, p. 409).

[6] Artaud, 1993, p. 89.

[7] Thomas, 1996, pp. 69 e 71.

A crise do modelo dramático

Em sua análise acerca da *irrupção do romance* no teatro, Sarrazac defende que o diálogo não é essencial como gerador de teatro, constatando uma tendência ao uso de textos narrativos na encenação ocidental contemporânea. A forma do texto dramático, entendida como uma composição de diálogos organizada em cenas e atos, tem-se contaminado com outro gênero de texto literário, o romance, desde pelo menos o século XVIII, através de autores como Diderot na França e Lessing na Alemanha. Será porém a partir de 1880 que o texto teatral passará a nutrir-se do romance em maior escala:

> "[. . .] a partir do momento em que se torna mais importante falar de uma fábrica, da coletividade de seus operários ou de seus empregados, das relações entre o Estado e o capital, o Estado e o trabalho, etc., a partir do momento em que se torna mais importante falar disto do que colocar em cena um operário e um patrão ou alguns patrões que se entrechocam, tal relação interindividual se torna um pouco irrisória: a forma dramática não é suficiente. Ou ainda, se adoto um ponto de vista simbólico e não mais naturalista, a partir do momento em que Maeterlinck pensa que é mais importante dar conta da relação entre cada pessoa, cada ser humano com a totalidade do cosmos, com a morte, com as forças invisíveis que tramam nossas vidas, a forma dramática é questionada."[9]

A dramaturgia épica de espetáculo de Brecht, que ele preferiu denominar depois de *teatro dialético*, criticava os limites do gênero dramático e estava centrada no uso da narração das ações para efetuar o efeito do *estranhamento*[10] das cenas apresentadas por meio de diálogos.

---

[8] Ruffini, 1995, p. 241 (grifo nosso).

[9] Sarrazac, 1996, pp. II-VII. (tradução do autor)

[10] Para Brecht, o *efeito de estranhamento* não é apenas um ato estético mas também político, pois descreve os processos representados como processos bizarros, transfor-

No vai e vem entre a forma dramática e o romance, Sarrazac destaca o exemplo radical do *teatro narrativa*,[11] como uma maneira em que os encenadores encontram para articular um discurso polifônico, de fornecer "um universo completo e não simplesmente alguns seres ditos representativos de toda a humanidade". Além disto, esta modalidade serviu para introduzir a idéia de que a escrita teatral poderia ser muito mais densa e não se resumir ao diálogo.

Por outro lado, no palco contemporâneo a noção de gêneros preconizada pelo classicismo não existe mais:

> "[. . .] estamos no *transmodo*, passamos do épico ao dramático, saltamos de um para o outro. Estamos numa espécie de hibridação do dramático com o épico."[12]

Nas últimas décadas, vários dramaturgos desistiram do modelo da forma dramática e passaram a compor textos em outros moldes, mais abertos. Heiner Müller, por exemplo, nos oferece o que ele próprio prefere chamar de *materiais teatrais*, constituídos por verdadeiros blocos maciços compactos de texto sem pontuação nem emissor definido, o

---

mando a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. Este procedimento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica e se efetua simultaneamente em vários níveis da representação teatral: na fábula, no cenário, na gestualidade, na dicção, na atuação, na relação com o público, na utilização de canções e da narração. Pavis destaca que a teatralidade é ressaltada quando da produção deste efeito que mostra, cita e critica um elemento da representação, descontruindo-o e explicitando o seu caráter artificial e artístico (Pavis, 1999, pp. 106 e 119).

[11] Sarrazac: "O teatro-narrativa nada mais é que um romance. Relaciona-se com outras formas de narrativa, mas ele consiste mais freqüentemente de um tipo de desvio da matéria romanesca". Ele complementa sua definição com o comentário do encenador Antoine Vitez a respeito de sua montagem *Catherine* (1974-1975), cujo texto foi extraído de um romance de Aragon: "O teatro não é necessariamente o que está escrito em primeira pessoa ou em segunda pessoa; utilizamos aqui a terceira pessoa e a prosa romanesca em si. O ponto de partida é o romance de Aragon e não acrescentamos nada ao texto". Como vimos, não se trata de adaptação: "Na relação do artista com o mundo, o «teatro-narrativa» pode significar que o encenador não quer tornar-se um autor dramático, mas ele quer ser um autor de espetáculo" (Sarrazac, 1996, p. IV).

[12] Sarrazac, 1996, p. VII.

que ainda hoje perturba os mais conservadores. Uma característica é a retomada de fábulas e da história, num cruzamento de citações, exigindo do leitor o acesso a outros textos.

Os encenadores abrem cada vez mais a perspectiva de escolha de textos no campo da literatura não dramática, como os contos, os romances e a poesia assim como de outros tipos de texto: tratados filosóficos como o *Banquete* de Platão, narrativas míticas como a *Bíblia*, o *Mahabharata*, *Gilgamesh*, e textos da tradição oral. Como Pavis, entendemos que a tendência atual é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação, *pois todo texto é teatralizável* a partir do momento que o usam em cena.[13]

No teatro contemporâneo, a grande novidade talvez consista na coexistência de dois tipos de textos diferentes: os que podem ser apreciados no simples ato de leitura e os que não pretendem existir fora do ato teatral. Dessa forma, concordamos com Roubine que "seria inútil procurar estabelecer uma hierarquia entre essas duas categorias de texto."[14]

A ruptura com a lógica linear e a narrativa em fragmentos

A partir de 1909, quando o "Manifesto do Futurismo" foi publicado no *Figaro*, de Paris, quase simultaneamente florescia o Futurismo russo e o teatro expressionista germânico, dando início às movimentações radicais que até o início da Segunda Guerra representam algumas das experiências mais instigantes e criativas da arte do século XX. Em todos estes movimentos constata-se uma ruptura radical com o discurso dramático convencional, em vários níveis, até *reformas* como as *parole in libertà* defendidas por Marinetti, em 1912:

> "libertação das palavras, asas soltas de imaginação, síntese analógica da terra abraçada por um único olhar e apanhada inteirinha em palavras essenciais."[15]

---

[13] Pavis, 1999, p. 405.

[14] Roubine, 1982, p. 71.

[15] Garcia, 1997, p. 36.

Neste contexto, Artaud foi de encontro ao que ele denominou *teatro literário* e tornou-se um grande defensor não só do rompimento com a linearidade do enredo, como também de uma nova utilização da palavra no espaço:

> "Acrescento à linguagem falada uma outra linguagem e tento tornar mágica sua antiga eficácia, sua eficácia sedutora, integrante da linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades esquecemos. [. . .] haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras; e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo [. . .] O teatro [. . .] não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, o pouco que sobrar dele, não será redigido, fixado a priori, mas em cena; em correlação com a outra linguagem – e com as necessidades – das atitudes, dos signos, dos movimentos e dos objetos. Mas todas essas tentativas produzindo-se sobre a matéria, onde a Palavra surgirá como uma necessidade, como o resultado de uma série de compressões, choques, atritos cênicos, evoluções de todo tipo (com isso o teatro voltará a ser uma operação autêntica viva, conservará essa espécie de palpitação emotiva sem a qual a arte é gratuita)."[16]

A idéia de uma dramaturgia composta de fragmentos é anterior à quebra da lógica linear. Uma escrita dramática descontínua, através de quadros sucessivos e desconectados uns dos outros, com ou sem títulos, teve sua origem ainda no séculos XVIII e XIX com autores como Büchner, Lenz e Kleist, dentre outros.[17]

Bertolt Brecht defende, com objetivos diferentes, uma dramaturgia não contínua:

> "Os acontecimentos não devem se seguir, imperceptivelmente. É

---

[16] Artaud, 1993, pp. 109-10.

[17] Ryngaert, 1998, p. 85.

> preciso, ao contrário, que possamos interpor nosso julgamento [. . .] Portanto, as partes do enredo devem se opor cuidadosamente umas às outras, dando-lhes suas estruturas próprias, de uma pequena peça dentro da peça [. . .]."[18]

A escrita dramática por fragmentos é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas. Segundo Ryngaert, os efeitos decorrentes da *justaposição das partes* são buscados por autores muito diferentes, com objetivos até mesmo opostos, os quais valorizam

> "as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada, em parte, à iniciativa do leitor".[19]

A intenção original do projeto de Brecht de *decompor para recompor* tem sido muitas vezes dissolvida na relação com o enredo, mas a atenção ainda recai, em muitos casos, sobre os *nós entre as partes*, como queria Brecht:

> "A fim de que o público não seja sobretudo convidado a atirar-se para a fábula como para dentro de um rio, para se deixar levar indiferentemente aqui e acolá, é preciso que os diversos acontecimentos sejam encadeados de tal maneira que os nós chamem a atenção. Os acontecimentos não devem seguir-se imperceptivelmente, pelo contrário, é preciso que se possam interpor os comentários."[20]

A *intertextualidade*[21] é um procedimento valorizado na cena pós-moderna, fundamental em nossa abordagem, como princípio metodológico. Esta abordagem intertextual, porém, não é um exercício formal isolado em si mesmo. Preocupa-se além disso em tomar uma *atitude crítica* para com o legado cultural. Neste ponto, identificamos-nos com Heiner Müller:

---

[18] Brecht, citado por Ryngaert, 1998, p. 85.

[19] Ryngaert, 1998, p. 86.

[20] Brecht, citado por Borie et al., 1996, p. 486.

[21] A *intertextualidade* é a irrupção de um texto no outro. As relações existentes de texto para texto são de ordens diversas e estabelecem os limites da intertextualidade: "Fora

> "[. . .] cada texto novo se relaciona com numerosos textos anteriores de outros autores; ele também modifica o modo com que os olhamos. Minha relação com assuntos e textos antigos é também uma relação com um «depois». É por assim dizer, um diálogo com os mortos."[22]

As experimentações no campo da imagem e da desconstrução do texto, surgidas nos anos 1970 e consolidadas nos anos 1980, foram obra dos que Shank denominou de *diretores formalistas*, que abandonaram os valores engajados e comunais dos anos 1960 e puseram o foco dentro deles mesmos, ressuscitando o individualismo, deixando para trás o grupo e tornando-se *auto-referentes.*[23]

Neste início do século XXI, a estética fragmentária perdeu o seu *charme* de instrumento da vanguarda, constituindo um recurso banalizado pela publicidade e pelas mídias eletrônicas. Muitos autores recorrem aos *pontos de vista múltiplos* e à *refração prismática* para compreender um mundo cada vez mais instável:

> "A fragmentação não é uma palavra de ordem de cunho modernista, mas na maioria das vezes é a expressão de um questionamento,

---

da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal qual a palavra de uma língua desconhecida. De fato, só se aprende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, uma constante. [. . .] Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa realização, de transformação ou de transgressão" (Jenny Laurent, citado por Machado, 1998, p. 1). A intertextualidade se revela por meio da transformação e assimilação de vários textos, operada por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.

[22] Citado por Ryngaert, 1998, p. 193.

[23] Theodore Shank citado por Jorge, 1996, p. 244.

até mesmo de uma angústia, sobre a verdade dos fatos e seus desdobramentos."[24]

Concordamos com o encenador Gerald Thomas quando ele critica o *truque auto-reflexivo* instaurado pelo culto à *originalidade* e à *expressão pessoal* do encenador promovido ao longo ao século XX nos palcos ocidentais. Esta atitude causou uma espécie de *impacto castrador* sobre o teatro e a arte em geral:

> "[. . .] seu abuso de análise estrutural e existencialista criou tamanho excesso de abertura que, tendo assassinado as vias tradicionais da lógica, não deixou nada em seu lugar, exceto um punhado de artistas olhando a história da própria arte sob a lente de um microscópio, bichado de influências e auto referências, conceitualizando suas existências uns para os outros, olhando perplexos no espelho sobre o que fazer."[25]

Não vemos sentido em optar por esta estética auto-referente, que desconsidera o pensar articulado do grupo de atores e a articulação de um discurso que se comunique com o público. Torna-se impossível assumir uma posição coletiva diante do mundo quando o material textual é apenas um conjunto caótico:

> "O fragmento torna-se um efeito de moda quando a montagem não oferece nenhuma solução satisfatória e quando temos a impressão de estarmos diante de uma escrita abandonada, como se estivesse aberta aos quatro ventos. [. . .] O amontoado desordenado de fragmentos heterogêneos não produz necessariamente uma obra, assim como a divisão tradicional da narrativa não garante sua força e seu interesse."[26]

---

[24] Ryngaert, 1998, p. 133.

[25] Thomas, 1996, p. 164.

[26] Ryngaert, 1998, p. 89.

Atualmente as diversas abordagens do fragmento podem ser agrupadas em duas modalidades básicas: uma que se origina realmente de um *projeto e de uma ideologia da narrativa* – na qual os fragmentos são agrupados em uma estrutura organizada de modo que possibilite leituras do fruidor – e a outra que abre mão de expressar um ponto de vista sobre o mundo e de *qualquer visão ordenada.*[27]

Nossa forma de trabalho com o fragmento insere-se no primeiro contexto, descendente do projeto brechtiano de *decompor para compor*:

> "O grande empreendimento do teatro é a fábula, essa composição global de todos os processos gestuais, contendo as informações e os impulsos que deverão daí em diante constituir o prazer do público. [. . .] é preciso que os diversos acontecimentos sejam encadeados de tal forma que os nós chamem a atenção."[28]

Temos hoje a sensação de que não é desejável prescindir do enredo e, portanto, cabe evitar que este seja dissolvido pela multiplicidade de fragmentos contraditórios. Por outro lado, uma opção de enredo que valorize as elipses da narrativa e as várias possibilidades de significação deve tentar evitar a emissão de discursos cênicos monolíticos, fechados numa única significação:

> "Mas será que poderíamos voltar exclusivamente a narrativas prescritivas e fechadas que reduzissem nossa parte de invenção e de imaginação, já que nosso prazer se exerce também nos interstícios do enredo, no íntimo trabalho de recomposição e, porque não, dos mergulhos nos vazios?" [29]

Além de Brecht e Ryngaert, outros autores se valem da fragmentação como recurso na formulação de suas práticas, como é o caso de

---

[27] Op. cit., p. 88.

[28] Bertolt Brecht, citado por Borie et al., 1996, p. 482.

[29] Ryngaert, 1998, p. 103.

Steinweg[30] na Alemanha, Baunne e Grosjean[31] na França, Barret e Landier[32] no Canadá, por exemplo.

No Brasil, no campo do ensino do teatro, além de Ingrid Koudela e de Maria Lúcia Pupo, cujas abordagens de jogo teatral com texto fundamentam parte dos procedimentos que adotamos, outros pesquisadores experimentam práticas teatrais com textos literários como Arão Paranaguá de Santana, Beatriz Cabral, Anna Coelho, Amara Alves, Marilda Carvalho, Joaquim Gama, dentre outros.

A canibalização do texto literário

A antropofagia cultural inspirada em Oswald de Andrade[33] conduziu o processo da investigação do espaço à encenação, entendida não como movimento artístico, forma fixa ou modelo, mas como uma atitude:

> "[. . .] a antropofagia deveria ser definida como uma atitude em relação à miríade de modelos culturais originários da experiência colonial brasileira [. . .] O denominador comum das criações antropofágicas é o uso livre de todos os modelos culturais disponíveis, não importando a sua origem."[34]

Apesar de o desenvolvimento da história nos impedir de permanecer concordando com algumas idéias defendidas pela vanguarda artística na primeira metade do século XX – como a crença no socialismo como proposta viável de mudança no sistema, a visão idealizada quanto à pureza do índio, ou a necessidade de exportação da cultura pau-brasil[35] – a antropofagia cultural propõe uma atitude ao mesmo tempo não reverente e não xenófoba para com o produto cultural exterior ao nosso universo.

---

[30] Cf. Steinweg, 1995.

[31] Cf. Baune & Grosjean, 1995.

[32] Cf. Barret & Landier, 1991.

[33] Cf. Andrade, 1972.

[34] Jorge, 1985, p. 87.

[35] Cf. Andrade, 1972.

Esta atitude que está aberta ao confronto crítico e lúdico ainda nos parece muito atual e particularmente recomendável em contextos como o Brasil, que possui "uma nacionalidade cuja idéia de mundo é quase pré-colombiana, vendo o mundo de longe, celebrando seus encantos com uma mistura de idolatria e superstição".[36]

Desse ponto de vista, o termo *canibal* tenta abarcar o indivíduo que olha a obra cultural alheia com interesse, estranhamento e desejo de apropriação crítica, sem intenção de imitar nem sentimento de inferioridade. Um canibal sabe escolher o melhor referencial artístico de outro contexto, capturá-lo, desconstruí-lo e rearranjá-lo conforme a dinâmica da sua própria cultura. Ele se opõe ao colonizado e ao tradicionalista. O primeiro é o indivíduo que absorve o elemento cultural produzido noutros lugares como um modelo a ser seguido ou simplesmente admirado com respeito. A segunda abordagem compreende os que defendem a não-contaminação entre culturas, e a conservação das formas tradicionais do passado recente, ou do folclore.

A idéia da antropofagia, como a compreendemos, é um enfoque aberto e não dogmático dos problemas da dependência cultural, que não endossa a retórica nacionalista de autores como Ariano Suassuna, mas que se mantém crítica em relação aos códigos estéticos tanto estrangeiros, quanto brasileiros, que se limitam à cópia.

Uma atitude canibal com o texto literário implica que o ator deva ser capaz de jogar com o texto, ressignificando-o, permitindo-se confrontar com a visão do outro, rearticulando o discurso conforme seus próprios desejos e seu próprio contexto.

Nesta proposta, a escolha do material a ser canibalizado não pode prescindir de textos literários de qualidade superior, sejam eles nacionais ou estrangeiros. Da mesma forma que os índios antropófagos só devoravam os homens mais qualificados, em nossa proposta é fundamental a seleção de fragmentos literários de qualidade, criados por autores de reconhecida competência, e que sejam representativos no que se refere ao acervo das principais obras culturais da humanidade.

---

[36] Thomas, 1996, p.166.

Sendo assim, o critério da qualidade literária foi enfatizado por nós quando os atores foram convidados a pesquisar os fragmentos que constituíram o acervo de textos do nosso trabalho, o ponto de partida para a segunda oficina.

A SEGUNDA OFICINA: O TEXTO LITERÁRIO COMO PONTO DE PARTIDA

Do tema à seleção de textos

A partir da segunda oficina – composta de dezoito encontros distribuídos ao longo de seis semanas – os textos foram procurados em função da temática decidida para o espetáculo. Demos ao grupo a instrução de leitura, cujo objetivo era a seleção de vários fragmentos para serem testados em jogo.

A delimitação do universo temático norteou a busca de novos autores. Planejamos que todos fariam uma busca referente aos textos, fossem eles narrativos, científicos, dramáticos ou outros, levando em conta o universo temático anteriormente estabelecido.

O resultado da pesquisa literária foi apresentado em um seminário durante o qual foram compartilhados os fragmentos de textos que interessavam a cada um dos participantes, assim como imagens em vídeo, poesia e música.

Neste encontro consolidou-se no grupo a idéia da narrativa da trajetória de vida de um *herói que busca encontrar o sentido da vida*, como *eixo* do espetáculo. Esta concepção, trazida por nós no final da oficina anterior, foi amplamente discutida e depois veio a se transformar em uma espécie de estrutura, base para o roteiro, mesmo antes da definição dos textos a serem experimentados pelo grupo. Alguns textos recomendados no final da primeira oficina foram sugeridos pelo grupo, como *As cidades invisíveis* de Italo Calvino e *O poder do mito* de Joseph Campbell. Além de Bertolt Brecht, Italo Calvino, outros autores revelados durante os encontros do seminário foram escolhidos como as principais referências literárias do grupo. Dentre eles estão Clarice Lispector, Baudelaire e Hilda Hilst.

Nossa contribuição para este quadro de autores está representada no texto *Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago, na *canibalização* de *A Metamorfose*, de Kafka, realizada por Luís Fernando Veríssimo, *Baal, o Associal*, de Brecht, *Esperando Godot* e *Fim de Jogo*, de Beckett, *Dr. Faustus*, de Marlowe e *O Castelo dos Destinos Cruzados*, de Italo Calvino.

Após os jogos de apropriação lúdica do texto, os atores formulavam uma situação teatral definindo personagens, local e ação, e só então pensavam no recorte do espaço. Além dos espaços reais exteriores e interiores, também foram realizados jogos com textos no espaço vazio da sala de aula.

Dando voz ao texto no espaço

O *aquecimento* para o jogo com a palavra é fundamentalmente um trabalho de respiração e integração corpo e voz. O foco de jogo na emissão de texto pode vir depois de uma preparação específica, que prioriza a ampliação das possibilidades expressivas da voz.

Optamos por estimular uma base física, envolvendo o corpo todo, para geração de formas variadas de emissão vocal, transcendendo a emissão cotidiana ou estereotipada. Não basta aquecer a voz como faz um cantor. É preciso tentar o seu desbloqueio, transcender os vícios, sejam eles espontâneos ou advindos de uma forma técnica encontrada em aulas de canto, expressão vocal e similares.

Na fase de soltura e do aquecimento do corpo, estimulamos o relaxamento da musculatura que envolve os maxilares, a língua, os músculos da face, utilizando, às vezes, uma automassagem aliada à imagem de dissolução da couraça muscular que muitas vezes emoldura nossas expressões: abrir ao máximo, contrair, soltar, exagerar, são algumas das instruções.

O canto em grupo foi um procedimento recorrente na primeira fase. O canto é o complemento do jogo pois harmoniza a energia coletiva, aquece a voz sem gerar tantos pudores, trabalha a atitude de doação de energia e de colaboração. O canto coletivo pode ser também, técnica para transição de atmosferas e ajuda a sintonização do grupo *no espaço*.

Uma vez que ao ator não basta *falar bem*, saber *projetar a voz* e se fazer entender com as palavras, os exercícios respiratórios não foram realizados *separados* do movimento físico. É preciso encontrar uma *voz viva* com base orgânica, corporal e que não esteja dissociada do imaginário do ator, mas *em relação* com o *invisível tornado visível* na imaginação.

Sendo assim, após soltura da voz em *sincronia* com o movimento no espaço, o segundo passo foi explorar várias possibilidades de expressão da voz como um *prolongamento do gesto*, uma resultante da atitude física.

Utilizamos uma adaptação do *jogo do espelho* já descrito anteriormente no primeiro capítulo. Dividindo o grupo em duplas, nossa instrução principal para o ator no papel do *guia* foi a elaboração de gestos extracotidianos em direção a um foco externo. Uma palavra deveria ser emitida ao mesmo tempo, como conseqüência do gesto. Esta forma composta de gesto e palavra era repetida após nossas intervenções: "De quantas formas podemos emitir esta palavra? Quantos contextos imaginários geram novas atitudes e novos gestos que alteram a emissão vocal?" Outros procedimentos foram utilizados com o fim de explorar modalidades de atuação diferentes dos modelos preconcebidos de utilização da voz.

No trabalho vocal que realizamos foram utilizadas três abordagens complementares: a voz como conseqüência natural da ação física em Stanislávski, a voz como contraponto elaborado do gesto como propôs Meyerhold, assim como a presença do narrador e o efeito de *estranhamento* defendido por Brecht. Exploramos sempre que possível a emissão vocal interagindo na movimentação dos atores em diferentes espaços físicos, levando em conta os *fenômenos materiais* que caracterizam a situação real apontados por Ryngaert:

> "[. . .] Os fenômenos do eco, as estranhezas acústicas, tudo isto que a emissão vocal em um espaço dado induz como provocações lúdicas. As eventuais dificuldades técnicas prejudiciais à recepção não são mais levadas em conta, uma vez que elas participam da escolha es-

> pacial e do jogo do texto. Contornadas, transformadas, estas dificuldades são o motor do jogo."[37]

O autor cita como inspiração de seu procedimento alguns encenadores do teatro em espaços não construídos para este fim, como Richard Schechner. Nestes casos o espaço comanda as variações vocais, organiza os diferentes deslocamentos sonoros, tendo em vista a elaboração de uma espécie de *carta acústica* do espaço, onde os sons pronunciados respondem a uma *economia superior essencialmente espacial.* E cita a seguinte instrução, dada por Schechner, em um de seus exercícios preliminares:

> "[. . .] chamem alguém com palavras, nomes, ruídos ou uma fraca respiração. Escutem os chamados. Experimente-os em diferentes lugares. Encontrem as diferenças entre os lugares."[38]

Em nosso trabalho, o envolvimento de cada um dos atores com o espaço tentou não perder um foco externo preciso, visualizando a voz como uma energia que dá cor ao espaço, materializando-se, atingindo e ultrapassando obstáculos. Abordando as formas cotidianas e *extracotidianas* de emissão vocal, visamos explorar as relações espaciais do som e pensar a relação intrínseca entre gesto e voz.

Percebemos que alguns procedimentos contribuíram efetivamente para um avanço no trabalho dos participantes e para uma ampliação dos seus saberes teatrais, e por isso mesmo, sempre que possível, é interessante que a fonte teatral do exercício seja esclarecida pelo coordenador. Também neste aspecto, as conexões entre prática e teoria da encenação foram importantes.

A apropriação de textos escritos

Uma das abordagens utilizadas nos primeiros momentos com o texto foi uma adaptação nossa de alguns dos procedimentos que Spolin recomenda ao diretor no jogo *Vogais e consoantes*,[39] que objetiva a familiarização com a estrutura fisiológica da língua e cujo foco é estabelecer contato com as vogais e com as consoantes de uma palavra enquanto ela está sendo dita. Em nossa *canibalização* do procedimento, priorizamos o enfoque voltado para a musicalidade do texto, estimulando os atores a pensar nas palavras como sons que eles pudessem *moldar* ou *desenhar*.

---

[37] Ryngaert, 1984, p. 93 (tradução do autor).

[38] Richard Schechner, citado por Ryngaert, 1984, p. 93 (tradução do autor).

Outro procedimento foi o *Jogo de ação e reação com uma palavra*. Em duplas, os jogadores se comunicaram utilizando todo o corpo, sempre com a emissão de apenas uma palavra, cada um. Partindo da ação física, o jogador criava uma *atitude* para com o outro, inventando um contexto imaginário para a emissão da palavra, procurando antes a base física de onde a palavra aflorava como conseqüência de seu gesto. Sempre que possível, a palavra foi enfocada em nossas instruções como o produto resultante de um impulso, estimulado pelo comportamento, contendo em si mesma, bem como no silêncio que vem antes e depois de sua emissão, toda uma complexidade de significados.

Falamos também da busca de diferentes contextos de ação e de relação entre seres, que geram diferentes imagens e sons mentais. O conceito de subtexto[40] de Stanislávski foi abordado como sendo este contexto interior do ator, no caso, conseqüência espontânea da reação ao outro.

Utilizamos também um jogo no qual os participantes formavam uma roda, ombro a ombro, com as costas voltadas para o centro, tendo como foco a fragmentação total do texto e exploração da musicalidade. Este jogo foi inspirado no procedimento *máquina da fala espacial*, descrito por Wirth:

---

[39] Spolin, 1999, p. 5.

[40] "No momento da representação, o texto é fornecido pelo dramaturgo e o subtexto pelo ator. O ponto principal de qualquer criação é o subtexto que se encontra em sua base. A linha de um papel é tirada de um subtexto e não de um texto em si. [...] para um ator, as palavras não são meros sons, mas sim desenhos de imagens visuais. [...] E isto não será um reflexo da realidade, mas sim imagens criadas por sua imaginação, para ajustarem às necessidades do personagem imaginário" (Stanislavski, 1992, p. 142). "As palavras não impregnadas de sentimento interior, ou ditas separadamente, não passam de um amontoado de sons vazios. [...] As palavras podem estimular todos os nossos cinco sentidos. Em cena, as palavras não devem ser vazias de sentimento, idéias, ação. A importância criadora do texto de uma peça encontra-se em seu conteúdo interior, em seu subtexto" (ibidem, p. 153).

> "O exercício inicia com a leitura conjunta em voz alta de recortes do texto; nasce um bastidor sonoro que preenche o espaço todo, pulsando caoticamente; gritos, versos, perguntas, entonações, fragmentado, significados sem sentido, a sonoridade de um discurso indefinível."[41]

A leitura foi considerada um procedimento lúdico com o texto. Utilizamos as seguintes instruções: "Na emissão da cada palavra recortada do texto, vamos trabalhar as propriedades do som. Procurem variar a altura, a intensidade, a duração das pausas, as entonações, as pulsações, os pontos fortes. Destaquem as palavras-chave, brinquem com as possibilidades de repetições, de fragmentação de palavras subvertendo a seqüência proposta pelo autor, criem diálogos entre palavras soltas, depois experimentem a emissão obedecendo à seqüência do texto".

A criação de imagens a partir do texto

Foram feitas três modalidades de criação de imagens cênicas mediante a ocupação dos corpos no espaço, que diferiram em relação ao ponto de partida. Às vezes os participantes escutavam apenas uma palavra como estímulo gerador, em outros momentos receberam uma frase, ou mesmo um texto mais longo.

Da mesma forma que no trabalho a partir do espaço, na grande maioria destes procedimentos estimulamos, em primeiro lugar, a composição de *imagens complementares*: após a primeira intervenção, os demais atores deveriam posicionar-se coerentemente com este ponto de partida, formando quadros cujos elementos constitutivos se completavam. Em um segundo momento, estimulamos a formação de *imagens contraditórias*, cujos elementos se estranhavam, formando quadros bizarros.

---

[41] Wirth, 1978, p. 2.

Notadamente quando o espaço de tempo para o planejamento prévio da criação das imagens contraditórias era reduzido, acentuando o caráter de improvisação do procedimento, foram geradas imagens ricas de significados que abriram perspectivas interessantes para a discussão quanto às possibilidades de encenação do texto.

A criação de várias imagens para o mesmo fragmento permitiu o levantamento de diversas opções cênicas, sugerindo personagens, espaços, ações físicas e tipos distintos de relações desenvolvidas nos jogos teatrais.

O jogo teatral com texto literário

Os procedimentos de jogo teatral com textos literários não dramáticos utilizados foram inspirados diretamente na prática teatral desenvolvida por Maria Lúcia Pupo. Esta proposta parte da discussão sobre o papel do texto não dramático e a estética dos fragmentos no teatro contemporâneo implementada por autores como Anne Übersfeld, Jean-Pierre Sarrazac, Michel Vinaver, e busca integrar os princípios de jogo com texto inerentes à abordagem do *jeu dramatique*[42], com o sistema de jogos teatrais de Viola Spolin.[43]

Dessa forma, a apropriação do texto não dramático deu-se de forma concomitante à formulação de problemas de natureza teatral, gerando pontos de concentração para atuação em cena, os *focos* do jogo. Outro aspecto importante foi a abordagem sensorial da *fisicalização* e as *instruções* dadas pelo coordenador durante o jogo, centradas no foco previamente definido.

Começamos com o texto poético *A Educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto. Fizemos também jogos com textos narrativos, destacando como exemplo o texto que resume os acontecimentos de *Esperando Godot* de Beckett,[44] um pequeno conto de Italo Calvino e trechos do romance *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa.

---

[42] De autores como Richard Monod, J. P. Ryngaert, Gisèle Barret, J. C. Landier, Jean Baune e Bernard Grosjean, dentre outros.

[43] Cf. Pupo, 1997.

[44] Texto editado pelo autor deste trabalho a partir de "Introdução" (sem autoria mencionada), in: Beckett, 1976, pp. XVI-XVIII.

Realizamos outro procedimento de *jogo teatral com texto narrativo em mãos*,[45] quando apontávamos algumas das características estruturais do discurso presentes no texto. Quando jogamos com um trecho do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, por exemplo, estimulamos a percepção da existência de três diferentes vozes presentes no mesmo bloco de texto, sem que o autor destacasse o emissor. Além das vozes dos três personagens que às vezes se misturavam, existia o discurso do narrador. Pedimos para que os jogadores experimentassem a apropriação individual dessas diferentes *vozes*, ou seja, cada um procuraria ler uma voz de cada vez, seguindo a instrução: "Procurem estabelecer diálogos entre vocês destacando as frases conforme a sua percepção das vozes no momento".

Utilizamos também em nossos jogos fragmentos de textos de autores como Heiner Müller, especialmente os fragmentos cuja escrita se constitui de *blocos* de palavras, sem pontuação dividindo as frases, nem referência concreta do emissor do discurso. Quando propusemos o jogo com fragmento do monólogo do elevador de *A Missão*, por exemplo, foi muito interessante ver como cada grupo se apropriava do texto dividindo-o entre os personagens inventados de diferentes maneiras.

Outro procedimento de jogo com texto narrativo foi o seguinte: os jogadores dividiram-se em subgrupos e planejaram a estrutura de uma cena. Uma regra era que o jogo deveria ter pelo menos um narrador, que deveria optar entre as diversas posições possíveis de um narrador durante o jogo, dentro ou fora da área de atuação. Os subgrupos recortaram do trecho entregue por nós, o fragmento que interessou a todos. Os subgrupos comentaram as imagens geradas pelo jogo *máquina da fala espacial*, feito anteriormente como preparação, e escolheram o espaço físico onde aconteceria o jogo teatral. Antes de interagir no espaço, o grupo combinava quem iria falar e quando. Após os jogos, observamos que os jogos de apropriação facilitaram a ampliação do repertório de imagens em relação ao texto. Comentamos também que a improvisação feita sem o jogo de apropriação tende a isolar o jogador em seu próprio repertório de gestos e movimentos, o que nos parece limitar as possibilidades lúdicas.

---

[45] Modalidade na qual os participantes exploram a leitura do texto *durante* as ações do jogo.

Jogos teatrais com diferentes atitudes e posições do narrador foram muito úteis nesta exploração de textos. O resultado dos jogos com narradores foi sempre muito prazeroso, o que terminou determinando a preferência do grupo por esta abordagem cênica, influenciando também a estruturação posterior do espetáculo.

Às vezes propúnhamos um jogo teatral em determinado espaço, com o objetivo de recuperar a atitude lúdica, de provocar uma *ilha de desordem* na forma adquirida pelo grupo, instigando novos modos, ou estabelecíamos um fragmento de espaço anteriormente planejado, tendo em vista o confronto temático, complementar ou contraditório com o texto[46] (Fotos nº 18 e nº 19). A instrução era a seguinte: "Recortem uma parte pequena do texto. Para vocês qual contém a imagem mais interessante teatralmente? Qual é essa imagem?"

O jogo teatral com texto dramático

Alguns dos procedimentos formulados pela vanguarda do início do século XX inspiraram autores da pedagogia do teatro para uma abordagem lúdica de textos dramáticos, como é o caso de Jean-Pierre Ryngaert:

> "As experiências a partir de um texto teatral existente permitem provocar a capacidade de jogo e de imaginação a partir de um objeto muito diferente das experiências pessoais diversas vezes evocadas."[47]

A abordagem deste autor sobre o uso de pequenos diálogos dramáticos como ponto de partida de jogo nos inspirou a formulação de práticas como as que realizamos com material de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett ou do *Fausto* de Marlowe. Na seleção dos fragmentos, buscamos sempre trechos que deixassem bastante espaço para o jogo e a imaginação, que continham, na maioria das vezes, apenas dois personagens. No preparo das fotocópias entregues aos atores procuramos neutralizar

---

[46] Cf. Ryngaert (1985) e Pupo (1997).

[47] Ryngaert, 1985, p. 108.

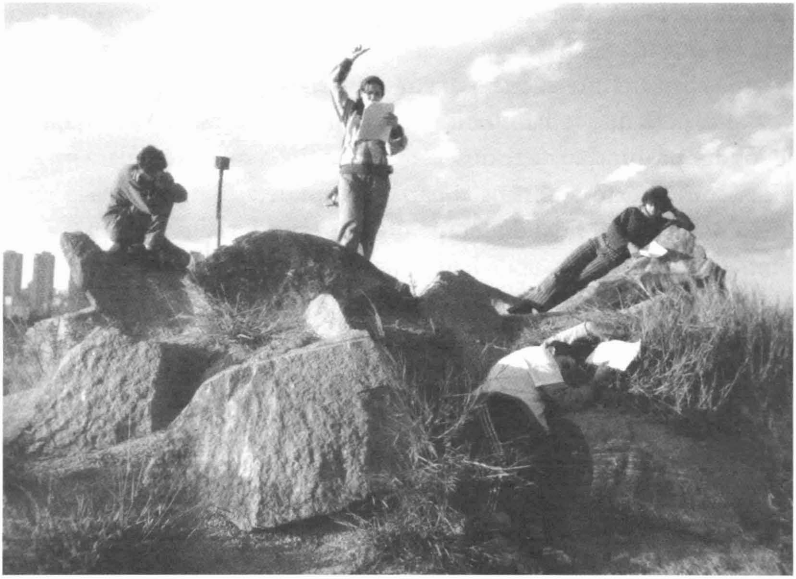


Foto 18. José Saramago na "pedreira" da USP.

Foto 19. João Cabral de Melo Neto na Serra de Paranapiacaba.

as indicações cênicas, apagando as didascálias que forneciam pistas sobre o contexto original da peça ou a forma de atuação dos personagens. Após uma leitura silenciosa, em duplas, os atores liam os textos em voz alta, para que se familiarizassem com as palavras. Em seguida aos jogos de apropriação de textos, cada dupla tinha meia hora para improvisar, com o texto em mãos, a partir de um determinado espaço escolhido por eles. Ao final do tempo de preparação, todas as duplas apresentavam uma proposta de leitura no espaço. Estas proposições foram comentadas e comparadas, destacando-se as questões sobre o novo sentido dado ao texto e as soluções cênicas adotadas. Na segunda fase do procedimento, novas instruções foram dadas para propor alterações concretas na encenação dos jogos no que diz respeito ao uso do espaço, ao acréscimo de novas ações físicas para determinadas falas, à troca de papéis, às alterações no ritmo e às mudanças no estilo de jogo.[48]

O jogo com a peça didática de Brecht

O tipo de texto denominado *peça didática*[49] distingue-se da *peça épica de espetáculo* na dramaturgia de Bertolt Brecht. Este tipo específico de texto está ligado à sua proposta para um *teatro do futuro*, um teatro sem espectadores, misturando artistas e outros cidadãos em um espaço único.[50] Nesses *locais de aprendizagem*, atores misturados a não-atores em um espaço sem a divisão palco-platéia realizariam *um ato artístico coletivo*, por meio do jogo teatral (*theaterspiel*) com uma peça didática, termo que para Brecht designa: "as peças que ensinam aqueles que as representam. Elas não necessitam de público."[51] Dessa forma, ele propõe o aprendizado estético e político de quem participa do ritual social, e não a criação de um espetáculo teatral implementado por meio de ensaios. Este aprendizado acontece pela experimentação de várias possibilidades de jogo com o mesmo texto, testando diferentes atitudes, investigando seus múltiplos sentidos:

---

[48] Op. cit, p. 107.

[49] Na década de 1970, o pesquisador alemão Reiner Steinweg confrontou todas as afirmações de Brecht a respeito da peça didática (*Lehrstück*) dispersa em fragmentos de textos, algumas peças completas e anotações de diários do diretor alemão.

[50] Cf. Koudela, 1992.

[51] Brecht citado por Guinsburg & Koudela, 1992, p. 152.

> "A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. [. . .] A imitação de modelos altamente qualificados exerce um papel importante, assim como a crítica a esses modelos por meio de alternativas de atuação (improvisação) bem pensadas."[52]

Além da vivência dos papéis, a reflexão em grupo sobre o jogo tem como foco o *gestus social*[53] e as relações entre os diferentes papéis. Nestas peças Brecht utiliza *modelos associais* nos quais o comportamento serve como provocação de uma discussão tendo em vista um *novo olhar* diante do mundo,[54] no sentido de *estranhar* o que é aparentemente *natural*, assim como, de uma análise das diversas possibilidades de ação para a transformação da realidade:

> "[. . .] Não é necessário absolutamente que se trate apenas da reprodução de ações e posturas valorizadas socialmente como positivas; da reprodução de ações e posturas associais também se pode esperar efeito educacional."[55]

---

[52] Brecht citado por Koudela, 1991, p. 16.

[53] *Gestus* é o termo latino para *gesto* e é entendido neste trabalho como uma maneira característica de usar o corpo para configurar uma atitude para com o outro, conceito que Brecht formula em sua teoria do *gestus social*: "As atitudes que as personagens tomam umas com as outras constituem o que denominamos domínio gestual. Atitudes corporais, entonações, jogos fisionômicos são determinados por um *gestus social*: as personagens se xingam, se cumprimentam, trocam conselhos, etc." (Brecht, citado por Pavis, 1999, p. 187). Segundo Pavis, o gesto brechtiano "se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante da outra, de uma forma social e corporativamente particular de se comportar [...] O gestus se situa entre a ação e o caráter [...]: enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa praxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. O gesto é sensível, ao mesmo tempo, no comportamento corporal do ator e em seu discurso: um texto, uma música podem, na verdade, ser gestuais se apresentam um ritmo apropriado ao sentido do que ele está falando [...]" (ibidem).

[54] "As peças didáticas oferecem como modelo de imitação modelos «associais mas altamente qualificados», segundo Brecht. [. . .] Ao experimentar, no jogo, o comportamento negativo, «os impulsos associais» [. . .] o atuante experimenta a contradição proposta pelo «modelo de ação» (texto) refletindo sobre ela" (Koudela, 1991, p. 37).

[55] Brecht, citado por Koudela, 1996, p. 19.

Este tipo de texto de Brecht não é dramaturgia no sentido convencional. Trata-se, sim, de um *modelo de ação*:

> "– modelo como um exercício artístico coletivo que tem por foco a investigação das relações dos homens entre os homens.
>
> "– modelo como um texto que é objeto de imitação crítica."[56]

Mediante o uso de parábolas, o texto não visa transmitir a apresentação ou aprendizagem de um ensinamento moral, de uma *verdade absoluta*, mas provocar um questionamento coletivo ao examinar um recorte da vida humana. O uso de um fragmento da peça didática como *modelo de ação* visa incrementar o procedimento de *estranhamento* da realidade. Para Brecht, *estranhar* é sinônimo de *historicizar*, representar processos e pessoas como parte de um contexto histórico e desta forma, relativos e transitórios.[57] Dessa maneira, o texto está aberto à improvisação do jogador, pois cada grupo atualiza o tema, as ações e os papéis de acordo com seu próprio contexto, uma vez que trechos de invenção própria e de tipo atual podem ser introduzidos.[58]

Nossa abordagem da peça didática está fundamentada na apropriação do texto de Brecht através do jogo teatral, desenvolvida por Ingrid Koudela. O princípio do jogo visa uma representação não só simbólica e discursiva, como também sensorial, da realidade, sendo a *educação dos sentidos* a via pela qual se processa o *estranhamento*. O descondicionamento de ações que se tornaram rotina e de hábitos de percepção que se tornaram automatizados é a condição da qual depende a aprendizagem futura. Nesse sentido,

> "[. . .] o sistema de jogos teatrais pode trazer grande contribuição para o exercício da peça didática. A educação da sensorialidade, aliada aos procedimentos com o jogo, promove o campo dentro do qual o texto poderá ser introduzido."[59]

---

[56] Koudela. Op. cit., p.15.

[57] Op. cit., p. 18.

[58] Koudela, 1991, p. 158.

[59] Op. cit., p. 158.

A aproximação destas duas modalidades de jogos teatrais o *theaterspiel* de Brecht e o *theatre games* de Spolin, foi uma das inspirações de nossa prática lúdica com textos, ampliando nossos focos de avaliação de jogo teatral. Nesse sentido, tratou-se de uma atuação que visava discutir também as relações sociais, ou seja, que não abriu mão do enfoque político das ações entre os homens.

Recorte e colagem: o jogo a partir de fragmentos diversos

Nossa principal inspiração para o jogo a partir de vários pequenos textos de fontes diversas foi o artigo "Petites formes. . . grands enjeux", escrito por Jean Baune e Bernard Grosjean.[60] Apesar do procedimento de *recorte e colagem* de pequenos textos já ser prática comum na cena teatral desde as experimentações das vanguardas históricas do século XX, a proposta desenvolvida por estes dois autores para as *pequenas formas* (*petites formes*) de encenação nos foi especialmente estimulante:

> "Uma pequena forma se constrói a partir de um corpo de textos literários curtos ou funcionais (dez linhas no máximo) escolhidos pelos participantes, reagrupados em quatro ou cinco de maneira aleatória. Cabe a cada grupo elaborar uma situação teatral com unidade de lugar, de tempo e de ação onde a única matéria verbal é constituída destes quatro ou cinco textos."[61]

O jogo é planejado pelos participantes tendo em vista o entrelaçamento de discursos advindos de espaços e tempos diferentes, autores diferentes, culturas diferentes, através de textos necessariamente não dramáticos. Sucessivas propostas são testadas e discutidas nas avaliações após cada retomada de jogo:

> "A última vantagem da *pequena forma* sobre uma improvisação tradicional reside na disjunção entre o texto e o jogo, evitando as-

---

[60] Baune & Grosjean, 1995.

[61] Baune & Grosjean, 1995, p. 47 (tradução do autor).

> sim todos os fenômenos de redundância ou pleonasmo, que caracteriza a ilusão naturalista destilada notadamente pela televisão. [. . .] Jogo e texto funcionam em perfeita harmonia e simultaneamente em perfeita complementaridade, se esclarecendo mutuamente. Obrigando os participantes a criar um contexto para os textos onde a relação está longe de ser evidente, a *pequena forma* é, então, um impulso ideal para se realizar uma pedagogia pertinente de abordagem do texto teatral, negando e desmontando de maneira pragmática sua aparente evidência."[62]

Em nosso trabalho, a modalidade de *recorte e colagem* estimulou a rearticulação de fragmentos segundo novos parâmetros, permitindo o surgimento de novos significados que compuseram uma dramaturgia inesperada, revelando as opções temáticas e discursivas de cada um dos subgrupos.

Jogo com texto para estranhamento do espaço

Na primeira oficina, o confronto entre o jogo improvisado pelo grupo diante do espaço e os fragmentos de textos literários ampliou a percepção do espaço. Parafraseando Grotówski, podemos afirmar que o texto servia de *bisturi* para abrir novas perspectivas acerca do espaço, um instrumento estimulador de novos olhares, agora *estranhados*.

Neste procedimento, os textos foram propostos sempre em função do espaço que iria ser experimentado. Quando estivemos na Praça da República, por exemplo, apresentamos ao grupo o fragmento *O Maligno Baal o Associal e os Dois Mantos* de Brecht (Foto nº 20), como complemento ao jogo com a temática proposta em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (Foto nº 21). Nos dois exemplos, utilizamos os textos como forma de apresentar *novos dados* para o confronto do grupo com as imagens advindas da investigação daquele espaço (Protocolo nº 2).

De maneira geral, seja como forma de ampliar o jogo gerado a partir do espaço, seja como ponto de partida de novos jogos, a confrontação com fragmentos de obras literárias redimensionou o fazer teatral do grupo, abrindo novas perspectivas estéticas e temáticas. Os jogos estimularam uma nova procura de textos por parte dos atores, dos quais alguns foram escolhidos como ponto de partida de novos jogos.

---

[62] Baune & Grosjean, 1995, p. 49 (tradução do autor).

O experimento com os fragmentos agilizou o contato com diversas personagens e universos de ficção que haviam sido levantados na primeira oficina dedicada ao espaço. O tema da religiosidade, por exemplo, foi aprofundado com a leitura de Saramago e Veríssimo. A abordagem do jogo com diversos autores foi fundamental para a configuração da dramaturgia do espetáculo, pois permitiu ao grupo encontrar os eixos que iriam nortear o roteiro, de cuja gênese trataremos no próximo capítulo.

Foto 20. Jogo de aprendizagem brechtiano: "O Maligno Baal" no coreto.

Foto 21. Beckett na Praça da República.

TRIBO DE TEATRO TUMUTUPUGÁ
PROTOCOLO REFERENTE AO ENCONTRO PRÁTICO DO DIA 21 DE NOVEMBRO

PRAÇA DA REPÚBLICA

O dia ameaçava chover, parecíamos todos cansados e a impressão que dava era de que nada ia sair daquele dia. Mas a praça é mais forte que isso!

OS TIPOS

Eram trinta minutos para uma busca pelo território novo, tentando estabelecer contato, entender aquela gente, pressentir seus pensamentos. As pessoas que circulam são um tipo de gente que, de tão comum, a gente até se assusta quando percebe como é que elas são.
Por cima das pontes onde embaixo corre água suja desfilavam os mais diferentes tipos, nas pequenas muretas descansavam os mais diferentes bêbados dos mais diferentes álcool's. De repente, sete novos habitantes apareceram, nascidos da própria praça; existindo por um curto mas legítimo período. Não vieram de outras ruas, não nasceram em outros cantos, não tinham pai nem mãe, não sabiam o endereço.
Só sabiam eles que: "comida fria mata a fome por menos tempo", "se precisar, eu corro", "não há problema nenhum em eu estar aqui ", "aqui não", "cheiro bosta e como ração", "o que será, que será", "eu nem me importo, eu vou morrer mesmo".
Além de tudo, eles se multiplicavam; nas mais horríveis caricaturas, nos mais grotescos replicantes. Há quem jure ainda que lá passaram os sete anões. E antes que o pastor acabasse com seu repertório de desgraças, maldições e pestes sobre os recém nascidos habitantes, eles se foram.
Ainda devem estar vivos em alguma parte do calçamento !!!!

CERCADOS POR GODÔ'S ?

Em seguida, um côro anunciou pessoas que esperavam por alguém ou alguma coisa; que mandou avisar que não viria hoje. Até trocaram de lugar para encontrá-lo pois Godô não viria debaixo de chuva. Patrões e empregados apareceram e se foram. A morte até ameaçou manifestar-se. Mas ela também espera por Godô.

O FRIO DA NOITE

Quanto mais o escuro avançava, mais o frio vinha com ele. A platéia foi se modificando quando Brecht se fez ouvir. Por algumas vezes, seus conselhos não foram ouvidos e o texto foi representado à risca. Mas na última rodada, os pobres se revoltaram, os mantos foram arrancados e até as cadeiras correram. Brecht voltou satisfeito pra casa.

O AMBIENTE

Neste encontro, o espaço foi encarado de forma diferente dos anteriores. Ao invés de um recorte em algum espaço determinado, este influenciou enquanto ambiente. Os sentidos, os medos, a insegurança pôde ser sentida com força devido ao lugar onde estávamos, às pessoas que nos observavam e ao clima da praça. A Praça da República impôs-se com força naquele sábado, impedindo qualquer abstração de lugar. Pudemos também perceber a diferença de público que nos assistia meio de longe, sem entender direito se era teatro ou não. Com o passar do tempo esse público se modificou e diminuiu, ficando, no final, apenas os "moradores" da praça. Interessante notar que naquele dia se apresentava no local um outro grupo de teatro, de igreja, com uma encenação simples mas que atraiu um bom público. A praça cresceu dentro da Tumutupugá.

Protocolo 2

Capítulo 3
A ELABORAÇÃO DO ROTEIRO

O ATOR COMO DRAMATURGO

Pavis afirma que o termo *dramaturgo,* além de designar o *autor de dramas* possui um sentido técnico moderno que provém da tradução e de seu uso alemão, *dramaturg.*[1] O termo designa o conselheiro literário e teatral, agregado a um grupo, que assiste o encenador na sua pesquisa sobre os sentidos da obra:

> "Sua marca na encenação é portanto, inegável, tanto na fase preparatória quanto na realização concreta (interpretação do ator, coerência da representação, encaminhamento da recepção etc.)."[2]

Roubine por sua vez realça que o conselheiro em dramaturgia do encenador proporá não tanto textos, mas "soluções textuais" aos problemas que se apresentam, dando forma ao que é esboçado no trabalho de improvisação ou de ensaios, ou ainda, transformando tal texto adotado como ponto de partida, "não mais ao sabor de sua inspiração, mas atendendo a necessidades precisas do encenador e de seus intérpretes".[3]

---

[1] "O primeiro dramaturg foi Lessing: sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue [. . .] o *Dramatiker,* aquele que escreve peças, do *Dramaturg,* que é quem prepara sua interpretação e realização cênica. As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa" (Pavis, 1999, p. 117).

[2] Ibidem.

Em nossa abordagem são os atores, em primeira instância, que realizam o *trabalho dramatúrgico*, na direção apontada por Bernard Dort:

> "Que é este trabalho dramatúrgico senão uma reflexão crítica sobre a passagem do fato literário para o fato teatral?"[4]

Com esta meta, os atores sempre opinaram e discutiram em grupo a passagem da escritura literária – narrativa, poética e dramática – para a *escritura cênica*: da materialidade das palavras no papel ao modo de *pôr em cena em imagens e em carne* as personagens, o lugar e a ação, entendendo a escritura cênica como a designação, por metáfora, da prática da encenação:

> "A escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto de sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral."[5]

Nesse sentido, se na maioria das vezes a análise dramatúrgica ocorre tanto antes quanto depois da encenação, pelo dramaturgo e pelo encenador, neste experimento optamos por tentar uma participação bem maior dos atores envolvidos. Além de pensar e discutir as cenas nas quais participam, os atores foram convidados a se manifestar sobre o todo da escritura cênica, influenciando e contribuindo para as instruções do encenador sobre o enfoque ou o recorte de texto a ser adotado.

A dramaturgia do ator voltou-se para o exame da realidade representada nos jogos teatrais tentando responder questões como: Qual o melhor uso do espaço? Que tipo de personagem ou papel? Qual a nossa atitude diante deste conteúdo? Como *devorá-lo*? Subvertemos ou respeitamos o sentido proposto pelo autor? Como *ler* o enredo? Interessa-nos o enredo? Qual o vínculo do resultado de jogo com a contemporaneidade? Como *estranhar* este texto? Que ação o tornaria mais convincente?

---

[3] Roubine, 1982, p. 72 (grifo nosso).

[4] Citado por Pavis, 1999, p. 115.

[5] Pavis, 1999, p. 132.

Em nossas avaliações, tentamos sempre destacar as ambigüidades da obra, assim como estimular os atores para que clarificassem aspectos da fábula, por vezes tomando partido por uma concepção particular de abordagem do texto e, em outras ocasiões, tendo de exercitar o diálogo em grupo visando a síntese de uma proposta. Sempre que foi pertinente, não abrimos mão de checar o teor ideológico e o contexto originário dos fragmentos de texto, expondo na roda de debates nossas observações sobre os vínculos entre a individualidade e a vida social que atravessam determinadas personagens. Como afirma Pavis, a *análise dramatúrgica* deve ultrapassar a leitura semiológica dos sistemas cênicos, visto que sempre perguntamos,

> "[. . .] de maneira pragmática, o que o espectador receberá da representação e como o teatro desemboca na realidade ideológica e estética do grupo. Ela concilia e integra, numa perspectiva global, uma visão semiológia (estética) de signos da representação e uma pesquisa sociológica sobre a produção e a recepção destes mesmos signos (sociocrítica)."[6]

Nesse sentido, uma forma de trabalho diferente se deu quando os atores escolheram os recortes de fragmentos literários em função de sua atualidade ou de uma utilidade determinada, combinaram os textos escolhidos para uma mesma montagem, adaptaram ou modificaram o texto através de montagens, colagens, supressões e repetições de fragmentos.

---

[6] Pavis, op. cit., p. 116.

UMA DRAMATURGIA ATRAVÉS DO JOGO

O ator foi convidado a pensar a dramaturgia durante a avaliação e o planejamento de retomada dos jogos teatrais, uma vez que o encenador utilizou instruções como: "De quantas outras formas o grupo poderia ter aproveitado melhor este texto? Ficou extensa esta cena? Há excesso de palavras?" A prática desta análise preparou o ator para a fase seguinte do trabalho, que foi a discussão de roteiro.

Tendo em vista uma dramaturgia tecida no diálogo entre o encenador e o grupo, consideramos fundamental que o encenador inicie a sua pesquisa literária conhecendo antes alguns aspectos da realidade do grupo de atores com que vai trabalhar. Entendemos que este conhecimento prévio pode nortear a escolha dos fragmentos, permitindo ao encenador decidir sobre os materiais textuais mais adequados para provocar a ampliação do repertório estético desse grupo.

É importante que, na coordenação geral da edição do roteiro, o encenador consiga o respeito aos interesses e anseios de todo o grupo. Quando as opiniões divergirem, é fundamental que se consiga chegar a um consenso, porque entendemos que se *votarmos* as propostas para chegar a uma *maioria*, a *minoria*, cuja opinião foi vencida, permanece insatisfeita, apesar de aceitar a decisão. Como objetivamos uma convivência prazerosa, priorizamos sempre a busca do consenso.

Por outro lado, não quisemos ser apenas um *facilitador* ou um simples *meio de expressão* do coletivo, pois assumimos um posicionamento artístico nos momentos em que questionamos as atitudes estéticas e políticas do grupo.

Como vimos anteriormente, a prática dramatúrgica dos atores iniciou-se desde o final da primeira oficina, quando eles foram convidados a trazer textos para o confronto poético com os espaços. Na segunda etapa eles pesquisaram e selecionaram fragmentos de textos literários diversos para servirem como ponto de partida de jogos.

Algumas adaptações do jogo *recorte e colagem* foram desenvolvidas visando uma maior margem de poder decisório sobre os fragmentos, estimulando a capacidade de análise dramatúrgica do elenco. Em vez de pequenos trechos delimitados previamente pelo coordenador, como propõem Baune & Grosjean, em nossa abordagem procuramos enfatizar a capacidade de seleção do próprio ator. Em um dos procedimentos, para cada subgrupo selecionamos, no mínimo, duas páginas de texto narrativo. Outra modalidade foi utilizada quando três diferentes textos literários[7] foram propostos por nós, dentre os trazidos pelo grupo. Como contraponto aos textos escolhidos dentre as sugestões deles, apresentamos um outro fragmento de um romance. Estes fragmentos foram lidos individualmente e depois discutidos em cada subgrupo a partir da seguinte instrução: "Dentre as quatro propostas, quais os autores que mais interessaram? Quais os pontos comuns entre eles? Quais as contradições? Existe um novo sentido quando fragmentos contrários são justapostos?" Nos dois exemplos, cada subgrupo recortou entre os trechos o que mais lhe interessava. A partir deste momento, com os textos em mãos, cada grupo definia uma situação cênica composta de personagens, espaço e ação, os elementos estruturais do jogo teatral de Spolin. O grupo decidia então sobre o recorte do espaço mais adequado ao jogo e, em seguida, improvisava.

A prática de diferentes modalidades de *recorte e colagem* foi importante para desenvolver a capacidade de articulação e *ressignificação* de textos, diversificando os autores e os temas. Estimular o exercício de dramaturgia coletiva de natureza *antropofágica* foi importante para preparar os atores antes da formulação de propostas para o roteiro.

ENCONTRANDO OS EIXOS NARRATIVOS

Na segunda oficina, dedicada à experimentação com diversos textos literários, três textos originaram jogos teatrais que nos deram muito prazer estético e provocaram leituras interessantes, sendo por isso considerados, tanto pelo grupo como pelo encenador, como os eixos dramáticos da futura encenação.

---

[7] O momento final da narrativa de "Macabéia" em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, um poema de Jorge Luís Borges, a referência ao "Tinhoso" em *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa.

Da pedreira ao jogo de Deus e o Diabo

O contato com o espaço denominado pelos participantes como *pedreira*, provocou impacto no grupo já no início da primeira oficina. Quase sem nenhuma iluminação artificial, durante a noite esta plataforma, com formações constituídas de pedras de diversos tamanhos, nos lembrou uma espécie de *planície* com chão de pequenas pedras existente em desertos como o Saara, ou no sertão do Brasil. Segundo os participantes, um *sentimento de religiosidade* foi evocado pela amplitude deste espaço.

Esta atmosfera impregnou os jogos ali realizados de conteúdos não revelados pelo grupo, como pertencendo às suas tendências temáticas, suas questões sociais. E se, nos jogos planejados racionalmente, a temática era mais centrada nas relações entre os homens, a pedreira estimulou um outro veio que surpreendeu a todos. Vieram à tona temas como a solidão, a frustração ou o encontro com Deus e reflexões sobre a existência.

Os jogos realizados a partir do elemento árvore, quando estivemos no Parque do Ibirapuera, trouxeram novamente à superfície a temática metafísica: o duelo pelo poder entre figuras míticas representando o bem e o mal, a deusa Deméter que surge de dentro de uma árvore centenária, o questionamento dos ciclos de nascimento, vida e morte de um ser humano e seu fluxo contínuo e circular.

Conteúdos similares surgiram também quando o grupo improvisou tendo como ponto de partida um platô no alto de uma serra na região de Paranapiacaba.[8] Da mesma forma aconteceu no experimento realizado no cemitério, onde reapareceram os temas *nascimento, vida e morte*, os *ciclos*, as *separações*. Portanto, no final da primeira oficina a temática de cunho metafísico e a idéia de um herói solar estavam incluídas no rol das prioridades da nossa encenação.

---

[8] Cidade do interior do estado de São Paulo, fundada por ingleses no princípio do século XX que ainda mantém parte de sua arquitetura original, incluindo uma estação de trem em estrutura metálica e casario em madeira, dentre outras construções.

Para enfocar esta temática, na segunda oficina trouxemos como ponto de partida de jogo teatral o fragmento intitulado *Metafísica*, de Veríssimo. O texto aborda de forma irônica a relação entre o homem, personificado em Albert Einstein e um suposto Deus. O jogo teatral realizado com texto em mãos, foi muito interessante pois revelou vários elementos estéticos que seriam utilizados como sendo a *cara da cena da Tribo* e, o que é fundamental, consolidou o desejo, de todos, de abordar os conflitos inerentes a esta relação do homem com um ser invisível e superior. Parafraseando Brook, já havia uma *intuição amorfa* sobre algo essencial na dramaturgia que estava surgindo por meio do jogo e a configuração de apenas um esboço de imagem central: o homem, representado pela figura de um *herói solar*,[9] questiona o seu criador (Figura nº 1).

Foi para evocar novas possibilidades na direção desta *imagem central* do encontro entre Deus e o homem que propusemos o confronto do grupo com um fragmento escrito por um autor de evidente ateísmo que tem como protagonista Jesus, o mais importante *herói solar* do mundo ocidental: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

No romance, o autor trata Jesus como um homem comum – "o evidente herói deste evangelho" – que sai em busca de um sentido maior para a sua existência:

> "Este rapaz que vai a caminho de Jerusalém, quando a maioria dos da sua idade ainda não arriscam um pé fora da porta, talvez não seja uma águia de perspicácia, um portento de inteligência, mas é merecedor de nosso respeito, tem, como ele próprio declarou, uma ferida na alma e, não lhe consentindo a sua natureza esperar que lha sarasse o simples hábito de viver com ela, até chegar a fechá-la, essa cicatriz benévola que é não pensar, foi à procura do mundo, quem

---

[9] A *jornada do herói solar* é entendida aqui como uma estória ancestral pertencente à várias culturas distintas, que narra a trajetória de um ser humano, desde o seu nascimento até a sua morte e ressurreição, descrevendo a ultrapassagem de diversos obstáculos. Segundo a teoria de Jung, esta "jornada" constitui uma metáfora para o processo de *individuação* do homem (cf. Nichols, 1997, pp. 34-5).

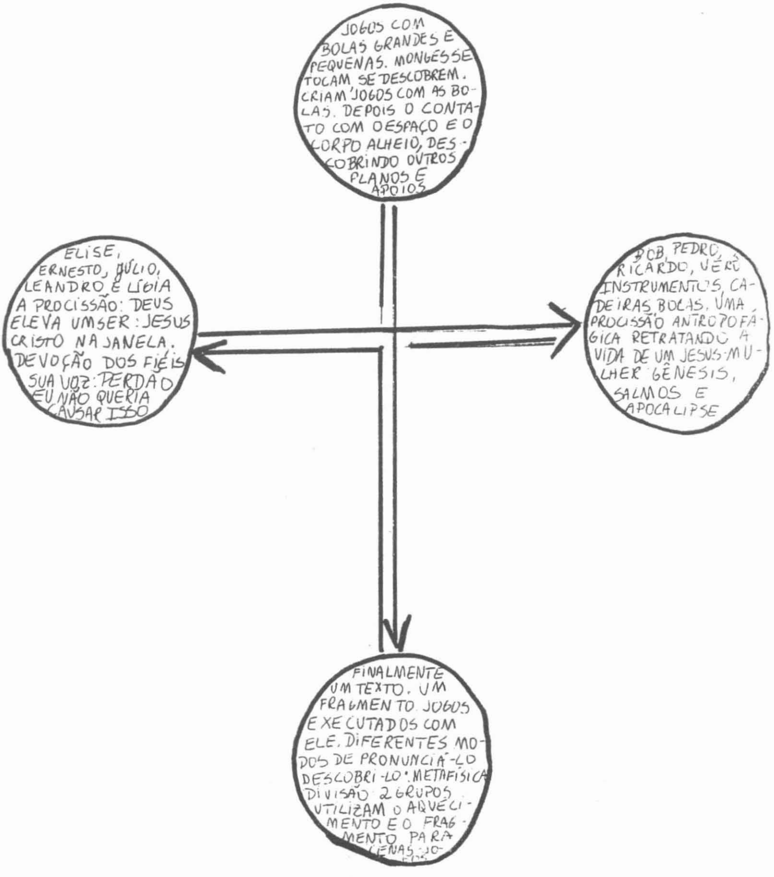

JOGOS COM
BOLAS GRANDES E
PEQUENAS. MONGES SE
TOCAM SE DESCOBREM.
CRIAM 'JOGOS COM AS BO-
LAS. DEPOIS O CONTA-
TO COM O ESPAÇO E O
CORPO ALHEIO, DES-
COBRINDO OUTROS
PLANOS E
APOIOS
ELISE,
ERNESTO, JULIO,
LEANDRO E LÍGIA
A PROCISSÃO: DEUS
ELEVA UM SER: JESUS
CRISTO NA JANELA.
DEVOÇÃO DOS FIÉIS
SUA VOZ: PERDÃO
EU NÃO QUERIA
CAUSAR ISSO
BOB, PEDRO,
RICARDO, VÉRA
INSTRUMENTOS, CA-
DEIRAS BOLAS. UMA
PROCISSÃO ANTROPOFÁ-
GICA RETRATANDO A
VIDA DE UM JESUS-MU-
LHER GÊNESIS,
SALMOS E
APOCALIPSE
FINALMENTE
UM TEXTO. UM
FRAGMENTO JOGOS
EXECUTADOS COM
ELE. DIFERENTES MO-
DOS DE PRONUNCIÁ-LO
DESCOBRI-LO. METAFÍSICA
DIVISÃO 2 GRUPOS
UTILIZAM O AQUECI-
MENTO E O FRAG-
MENTO PARA
CENAS JO-

Figura 1. Protocolo após retomada de jogo teatral com inclusão de novo texto proposto pelo encenador.

> sabe para multiplicar as feridas e fazer, com todas juntas, uma única e definitória dor."[10]

Por outro lado, Saramago coloca a figura de "Deus" como um anti-herói: "– Este Deus é medonho", diz Maria de Magdala numa passagem. O ser supremo irá chocar o próprio "Diabo" com seu longo relato de "uma história interminável de ferro e sangue" composta de atrocidades, matanças, perseguições e fogueiras que acontecerão após a morte de Jesus: "É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue".[11]

O homem que se revolta diante do destino imposto por uma natureza superior é a abordagem principal do autor para o personagem Jesus, que chega a afirmar: "Quando chegará, Senhor, o dia em que virás a nós para reconheceres os teus erros perante os homens"[12] e que, mesmo após a explanação da profecia trágica insiste no sonho do livre arbítrio: "Não posso ir contra a vontade de Deus, não, mas o meu dever é tentar."[13]

O principal motivo para o recorte deste texto foi, porém, a ampliação do confronto entre o homem e "Deus": "Deus" não é apenas um, ele e o "Diabo" são seres complementares. Esta abordagem de Saramago abre um outro enfoque para o confronto do herói com o mundo metafísico. Diante da tentativa de reconciliação com o "Diabo", "Deus" nega o seu perdão e revela sua dupla natureza:

> "Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a tua última palavra, A primeira e a última."[14]

---

[10] Saramago, 1995, p. 200.

[11] Ibidem, p. 391.

[12] Ibidem, p. 144.

[13] Ibidem, p. 436.

[14] Ibidem, pp. 392-3.

O último grito do herói no evangelho do escritor português acontece no momento em que Jesus, após a colocação dos pregos, apesar de não ter conseguido escapar da morte anunciada, desafia mais uma vez os céus:

> "Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe a lembrança o rio de sangue e sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez."[15]

Seria o homem apenas uma peça no jogo entre sua *consciência* das regras que permitem a sobrevivência das sociedades – a *lei de Deus* – e os desejos gerados por sua natureza animal, pelo inconsciente – a *tentação do Diabo*? Até que ponto o que chamamos de *livre arbítrio* não é bem menor do que imaginamos? Condicionamentos culturais e até mesmo genéticos não estariam por trás de muitas de nossas decisões e sentimentos? O homem teria inventado *Deus* e o *Diabo* como forma de auto-regulação em grupo, para não nos matarmos todos e gerar laços de crença que unissem os grupos em torno de um ideal supra-individual? Ou existem realmente *forças extra-humanas*, *positivas* e *negativas*, que interferem na vida dos pobres mortais?

Estas eram algumas questões levantadas após os primeiros contatos com os fragmentos do romance. Sem pretender equacionar uma questão de fé que a rigor é de natureza íntima e pessoal, nosso papel foi facilitar para que as duas visões presentes no grupo pudessem coexistir e evitar uma atitude sectária, fosse ela de tendência ateísta ou religiosa. O princípio da "convivência dos contrários" e a aceitação das contradições internas dos pontos de vista dos membros do grupo foram destacados nas avaliações após o jogo com o texto como aspectos saudáveis do trabalho.

---

[15] Ibidem,1995, p. 444.

O primeiro contato do grupo com o recorte de texto se deu por meio de diferentes jogos de apropriação de texto. Realizamos o deslocamento nos pontos do espaço acrescido da leitura coletiva do fragmento, uma folha contendo a reprodução de duas páginas do romance, que já havia sido ponto de partida de jogo no dia anterior.

No encontro seguinte, fizemos uma leitura neutra para compreensão do texto, ainda respeitando o encadeamento dado pelo autor, e outras leituras trocando a ordem estabelecida, procurando destacar as diferentes vozes do texto de Saramago.

Experimentamos várias leituras usando o jogo, *a máquina da fala*, retomando o primeiro texto do encontro anterior, imaginando uma platéia que deveria entender a temática, porém jogando com as múltiplas sonoridades: melodia – compreensão/harmonia – efeitos sonoros, e outros. Quando realizado pela segunda vez, os atores evoluíram para conseguir um resultado menos caótico.

O encaminhamento seguinte foi o *Jogo teatral com texto narrativo em mãos,* realizado em vários espaços. Após esta fase, o grupo optou, de forma unânime, pela pedreira como sendo o local mais adequado para o jogo com esta temática proposta por Saramago.

Definindo o contexto: a metáfora de Perínzia

Após a oficina do espaço, portanto antes da seleção de textos literários, indicamos a leitura de alguns livros de nosso gosto pessoal e que diziam respeito a um olhar poético sobre o espaço. Destes, podemos destacar *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. Esta indicação surtiu efeito no grupo, uma vez que dois dos participantes apresentaram contos desta mesma fonte como ponto de partida para o jogo, dos quais selecionamos "As Cidades e o Céu":

> "Na época de sua fundação, Perínzia teve normas e regras ditadas pelos mais eminentes astrônomos do planeta. Os cientistas estabeleceram a localização exata da cidade e a data do início e do término das obras, segundo a posição das estrelas. As linhas cruzadas do decúmano e do cardo foram traçadas e orientadas, uma como o cur-

> so solar e a outra como o eixo em torno do qual giram os céus. Seus mapas e bairros foram divididos segundo as doze casas do zodíaco de modo que cada templo e edifício recebesse o influxo correto das constelações oportunas. As muralhas tiveram seu ponto fixado de modo que a abertura de cada uma de suas portas possa enquadrar um eclipse lunar nos próximos mil anos. Perínzia espelharia a harmonia do firmamento. O destino e a vida de seus habitantes são determinados pela razão da natureza e a graça de seus deuses.
>
> "Diversas raças vieram povoá-la. A primeira geração nascida e criada dentro de seus muros já atingiu a idade de casar e ter filhos. Nas ruas e praças de Perínzia, hoje em dia, vêem-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas.
>
> "Os astrônomos de Perínzia encontraram-se diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros."[16]

O procedimento central na exploração deste texto foi *Jogo teatral com texto narrativo em mãos*. Foram feitos diversos jogos explorando possibilidades de narração, em diversos espaços em salas, corredores, áreas externas, portões, pátios na área do Departamento de Artes Cênicas.

Um destes jogos utilizou o espaço em frente ao portão de fundos do Departamento de Música, quando surgiu pela primeira vez a imagem do Cristo: no final, quando se abriam os portões de ferro, Jesus saiu caminhando até desaparecer no escuro da praça, criando um efeito *cinematográfico*.

Outros espaços que permitiam uma visão dos prédios próximos à praça central nos lembraram a cidade de Brasília, imagem imediatamente relacionada com Perínzia: da mesma forma que Perínzia, a capital da república foi planejada para ser perfeita, mas com o passar do tempo as conseqüências apareceram. Esta analogia foi fortemente manifestada nos jogos entre Perínzia e o projeto político do Brasil como um *país do futuro*, ou seja, a imagem construída pelos meios de comunicação, da escola, dentre outros. Esta imagem fabricada do *país tropical*, de um *povo cordial e hospitaleiro*, de um *país em desenvolvimento*, contrasta com os índices alarmantes de nossa crueldade social, negando tanto nossa história quanto nossa realidade atual de país periférico. Da mesma forma, surgiram interessantes imagens para os diferentes *monstros escondidos nos porões* surgidos nos jogos, configurando imagens bizarras, metáforas da indiferença, da discriminação, da alienação e da tendência cada vez maior à violência, à falta de respeito, sobretudo à barbárie quase que cotidiana dos massacres do *outro*, do *diferente*.

---

[16] Calvino, 1998, pp. 130-1.

Esta detecção de diferentes imagens da *monstruosidade perínzica* enraizada na formação social do Brasil, em contraste com nossa percepção otimista de tendência megalomaníaca como nação, gerou discussões interessantes em nossas avaliações de jogo e nos levaram a adotar o universo fictício proposto por Italo Calvino como contexto espacial para a fábula da "Mulher".

Encontrando o fio condutor: a canibalização de Kafka

Como já mencionamos, na avaliação de um jogo teatral a partir do espaço, apresentamos ao grupo uma síntese da estória do *herói solar*, fábula arquetípica que pertence à maioria das culturas humanas. Na ocasião o grupo levantou a hipótese de que a trajetória do herói poderia servir de enredo principal para a futura encenação. Esta temática do herói solar voltou durante o seminário de textos e em diversos encontros.

Quando já havíamos experimentado o jogo com o herói mítico e já tínhamos a *intuição amorfa* sobre a cidade invisível de Perínzia, surgiram algumas perguntas: "De quantas formas podemos abordar criticamente as relações sociais? Haveria uma outra forma?" Por que não a trajetória de um anti-herói, ou mesmo um marginal? Pensamos em "Baal" ou "Fatzer". Como poderíamos estranhar o espaço da cidade e seus habitantes através de um personagem tão estrangeiro ou até mesmo muito mais estrangeiro do que nós? Foi quando nos veio à mente *Kaspar Hauser*, a estória baseada em fatos reais de um homem que passou muitos anos trancado em um porão e ao sair, adulto, teve um grande choque com a sociedade, produto do confronto da nossa natureza animal com a artificialidade da cultura. Por outro lado, não queríamos perder o humor.

A segunda questão levantada por nós foi: "Por que não uma mulher?" Do nosso ponto de vista, o dilema entre as funções biológicas e os papéis socais no mundo contemporâneo parece mais rico na mulher do que no homem, uma vez que ela tem de dar conta de mais papéis, acumula expedientes e vive conflitos entre as experiências inerentes ao seu próprio corpo e as exigências sociais e do trabalho.

Estas preocupações nos levaram até o conto *Metamorfose* de Luís F. Veríssimo:

> "Uma barata acordou um dia e viu que tinha se transformado num ser humano. Começou a mexer suas patas e percebeu que só tinha quatro, que eram grandes e pesadas e de articulação difícil."[17]

O conto mostra uma trajetória de anti-heroína com cunho social, pois ela vive em total pobreza como indigente nas ruas até o dia em que ganha, sozinha, na loteria esportiva, o que ocasiona sua mudança:

> "Empregou o dinheiro. Trocou de bairro. Comprou casa. Passou a vestir bem, a comer e dar de comer de tudo, a cuidar onde colocava o pronome. Subiu de classe."[18]

Por outro lado, o texto aborda com humor a reflexão existencial sobre o sentido da vida: ao se deparar com a morte, ela tem uma crise: "Como é que alguém consegue viver sabendo que vai morrer?" Mesmo quando fica rica, a protagonista de Veríssimo não se vê livre do incômodo desta reflexão: "Sua maior preocupação era a morte. Ela ia morrer. Os filhos iam morrer. [. . .] O mundo inteiro um dia ia desaparecer." [19]

---

[17] Veríssimo, 1987, p. 79.

[18] Ibidem, p. 80.

O jogo teatral com texto narrativo no espaço vazio foi outra modalidade utilizada. Pedimos para que quatro membros do grupo compusessem um coro de narradores, que lia o texto, enquanto que outros quatro jogadores utilizavam o centro da roda como espaço vazio para a criação de imagens complementares ou contraditórias em relação ao texto. O resultado foi muito interessante e houve uma certa identificação entre o humor cáustico inerente aos improvisos do grupo com a temática de um ex-inseto que estranha tudo a sua volta.

Nas avaliações, apresentamos para discussão em grupo o conceito de *antropofagia cultural* de Oswald de Andrade. Na ocasião, defendemos nosso posicionamento político-estético da canibalização e situamos o texto de Veríssimo em relação ao original de Kafka.

Outros jogos teatrais foram feitos a partir do tema *após a metamorfose, a "Mulher" sai para o mundo contemporâneo de uma cidade como São Paulo*. Em uma das avaliações, a opção de utilizarmos esta personagem como protagonista foi levantada por uma das jogadoras. Esta proposta foi contestada de imediato por alguns participantes contrários ao humor intrínseco à temática de Veríssimo. Esta discussão foi acalorada e terminamos encontrando um consenso: a personagem deveria ser apenas *inspirada* neste texto, pois necessitávamos de um personagem com maior densidade dramática.

Defendemos na ocasião que outros textos, de outros autores, deveriam cruzar-se na elaboração do personagem, tendo em vista este *adensamento* existencial e político. Foi quando definimos que a personagem "Macabéia"[20] de Clarice Lispector poderia ser o principal contraponto à heroína de Veríssimo.

---

[19] Veríssimo, 1987, p. 80.

[20] Cf. Lispector, 1977.

A TERCEIRA OFICINA: A CONFIGURAÇÃO DO ROTEIRO

O texto escrito deve ser o ponto de partida ou o ponto de chegada da encenação? Devemos partir de *um* texto pronto ou nos arriscamos a criar um discurso único conectando diversos textos, de *diversos* autores? Foram essas as questões que surgiram ao iniciarmos nossa terceira fase.

Esta oficina dedicada ao roteiro mostrou-se necessária, uma vez que a sistemática de discussão sobre a dramaturgia necessitou de maior aprofundamento, exigindo também o aumento da disponibilidade de tempo de todos. Foram os problemas que se apresentaram durante este período que geraram as soluções em forma de procedimentos de jogo e de redação de textos.

A partir deste momento, o ator foi convidado cada vez mais a pensar a estrutura, o tamanho, a quantidade de textos, pensando suas características como a concisão, a qualidade, a funcionalidade, o tempo, a clareza, o nível metafórico, a intertextualidade, a quantidade de informações, a ideologia.

A decisão sobre qual texto utilizar como eixo do roteiro de encenação não foi simples, principalmente porque estávamos lidando com vários fragmentos de boa literatura. Outra questão estava em permanecer com escritos *literários* – teatro, romance, contos, poesia – ou sair deste universo e selecionar matérias de jornal, artigos científicos, filosóficos, estórias orais, textos religiosos, jurídicos, dentre outros.

Os atores argumentaram sobre a segurança de se adotar um modelo, dada a garantia de um discurso artístico, estético e político já pensado em sua totalidade pelo autor e que na maioria das vezes já passou por várias revisões antes de sua divulgação. Neste caso teríamos uma visão muito mais clara da estrutura do trabalho, conhecendo de antemão a qualidade estética da forma criada pela trama das palavras. Esta âncora dada pelo texto integral confere maior previsibilidade e segurança quanto ao resultado da encenação.

Neste experimento optamos por articular fragmentos diversos, sem uma fábula preconcebida que pudesse servir de terreno seguro para as improvisações.

A pesquisa a partir do jogo

Diante dos aspectos formais e temáticos revelados por meio do jogo teatral, procuramos estimular a pesquisa dos atores em direção não só aos novos textos literários, como também em direção a outros *textos* como representações teatrais e obras cinematográficas.

As retomadas contemporâneas do principal herói solar da cultura cristã, por exemplo, também foram objeto de discussão. Nesse sentido, destacamos a realizada após o filme canadense *Jesus de Montreal*, dirigido por Denys Arcand. Assistir a cenas de uma montagem de caráter brechtiano feita em Montreal por um diretor contemporâneo foi importante. Este filme tornou-se uma das referências do grupo para uma abordagem contemporânea *estranhada* do mito cristão assim como o artigo "Jesus, o personagem mais importante da cultura ocidental".[21]

Uma vez que a estória de Jesus Cristo era uma das formas discutidas nas avaliações como possibilidade remota de funcionar como *vetor oculto* da narrativa, propusemos ao grupo que durante o feriado da Semana Santa observasse manifestações espetaculares referentes à Paixão de Cristo. Além deste ponto de partida de caráter narrativo, alguns princípios formais destas manifestações de teatro popular coincidiam com os *desejos estéticos* da Tribo. A divisão da narrativa em estações isoladas mas interdependentes, o caráter processional com o uso de vários espaços cênicos ou *estações* e a figura do narrador eram alguns destes desejos, manifestados antes da primeira versão do roteiro.

Alguns dos participantes assistiram a espetáculos populares da Paixão no interior de São Paulo, ao passo que três deles viajaram ao estado de Goiás e assistiram à Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás Velho. Esta observação resultou em grande contribuição para a reunião de avaliação e planejamento da oficina seguinte.

---

[21] Cf. Woodward, 1999.

Conexões com a história e a estética teatral

Na avaliação sobre a Semana Santa cada um apresentou fotografias e gravações em áudio, além de expressar impressões da experiência. A socialização das impressões levou a uma discussão sobre os elementos comuns a estas representações e sobre a forma como a nossa investigação estava se delineando. Consolidou-se o formato da procissão, a iluminação por tochas de fogo e o recurso da narração. O vídeo sobre o Círio de Nazaré que acontece anualmente na cidade de Belém do Pará também foi visto, assim como um vídeo sobre o pastoril religioso e profano do interior de Alagoas.

Conversamos acerca do teatro medieval. Pedimos que procurassem ler sobre a forma de representação da paixão e discutimos alguns dos principais aspectos da sua transposição para o contexto brasileiro, a partir da observação de imagens da história do teatro.[22]

Avaliando os jogos e levantando idéias para o roteiro

Para estimular o levantamento de idéias sobre o roteiro, assistimos a trechos de filmagens em vídeo da grande maioria dos jogos realizados até aquele momento. O vídeo funcionou como um instrumento de estranhamento da experiência e permitiu o distanciamento do tempo, sem a emoção imediata do jogo.

Enquanto assistia, o grupo fez uma dinâmica orientada pela seguinte instrução: "Em uma folha de papel desenhem um triângulo e em seus vértices escrevam os três elementos estruturais de uma situação teatral conforme Spolin: *Onde* (espaços reais e simbólicos), *Quem* (papéis ou personagens) e *O Quê* (ações e temas). Na base do triângulo escrevam a expressão *relação público-cena*. Anotem tudo aquilo que mais interessa a cada um em relação a esses quatro pontos".

Foram essas as conclusões do grupo:

a) **Onde**:

Espaços simbólicos: bares, cemitérios, orfanatos, casas, campos de batalha, *sex-shops*, agências de emprego, o deserto, a cidade de Perínzia, a floresta, o estúdio de televisão.

---

[22] Cf. Moussinac (1957).

Espaços reais: pedreira, monumento do relógio, sala 14, teatro, pátio, sala de vestiário, banheiros, escadas, rampas, sala 23, pátio do Departamento de Música, local entre os fundos do teatro e da sala 14, rua de asfalto.

b) **Quem**:

"Vladimir" e "Estragon", o "homem do elevador", "Pozzo", mendigos, Cristo, um inseto que se transforma em mulher, "Deus", o "Diabo" como narrador, dois homens magros presos numa caixa.

c) **O Quê**:

Temas: a metafísica, a relação do homem com "Deus", a relação entre "Deus" e o "Diabo", a crítica social e até um irônico *Godot vem aí*.

Ações: um homem caminha no tempo, outro morre de frio, deusas surgem nas árvores, pessoas se drogam enquanto cantam músicas religiosas, alguém morre afogado enquanto outros se divertem em volta da piscina.

d) ***Relações cena-público***:

Ver e ouvir diferentes formas de narração, visão de personagens através de vidraças, posicionamento em torno de um ritual, visão de cima para vários locais embaixo, deslocamento com a cena, seguindo um personagem, subida de escadas, caminhar por corredores, olhar de baixo para cima, olhar uma paisagem onde desaparecem os personagens.

Utilizamos estas categorias – *Quem, Onde* e *O Quê* de Spolin, aliadas a *espaço físico* e *relação cena-público* – para obtermos uma idéia mais concreta dos interesses do grupo, principalmente quanto à pertinência das imagens e temas. Este procedimento direcionou o debate, evitando divagações inúteis e poupando nosso tempo.

O ator propondo roteiros de encenação

Ao final do segundo mês de experimentação com textos diversos, cada um dos participantes foi convidado a pensar em um roteiro, procurando aproveitar o que considerasse importante nos textos escolhidos, pensando também no formato e na estética do trabalho que desejava realizar. Cada um preparou então o seu *roteiro ideal*, pensando e escrevendo *como se fosse o dramaturgo*.

Pedimos que eles listassem os jogos mais significativos dentre os realizados e, a partir daí, formulassem uma primeira proposta de roteiro para o espetáculo. Recomendamos ainda que levassem em consideração a pesquisa de uso diferenciado de espaço e jogo com diversos tipos de texto que tínhamos experimentado até o presente momento.

Discutindo os pontos comuns

Na primeira reunião dedicada ao roteiro todos apresentaram suas propostas. Houve discussão sobre os pontos comuns e as respectivas divergências. Cada um apresentou o seu protocolo individual, com uma síntese do que tinha sido mais interessante, também disposta no triângulo formado pelas palavras *Quem*, *Onde*, *O Quê*. Cada uma das dez propostas de roteiro foi relatada.

Alguns pontos comuns se configuraram como eixos que nortearam a edição do roteiro feito pelo encenador. Foram eles a temática da religiosidade neste fim de século, uma abordagem brechtiana da trajetória do herói solar dividida em estações cênicas e a revelação da complementaridade entre "Deus" e "Diabo" em Saramago. Para o contexto espacial foi escolhida a metáfora de uma cidade utópica que fracassa, criada por Calvino.

Essas discussões foram motivadas por um problema bastante concreto, pois não sabíamos o que fazer com três vozes divergentes no grupo. As vozes mais interessadas no mito cristão defendiam que devíamos partir para *uma versão em jogo* das palavras originais destacadas de Saramago em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, montando a nossa "paixão estranhada" – com inspiração direta no filme *Jesus de Montreal*. Outras preferiam o enfoque de várias *pequenas encenações* com textos diferentes e isoladas entre si e ainda havia uma voz mais radical que defendia que abdicássemos por completo de qualquer tentativa de enredo e partíssemos para uma colagem totalmente fragmentária.

Nossa preocupação estava no fato de cruzar diferentes estilos de escrita literária, pois tínhamos receio de que o resultado do texto final pudesse ser comprometido pelo caráter diversificado das fontes. Após a explanação de todos, pedimos que refizessem por escrito suas propostas, tendo em vista o que consideravam relevante na fala do outro. A abordagem do fragmento, a divisão do espetáculo em quadros, o uso de narradores em cena, o caráter processional, o humorismo crítico, o estranhamento e a reversão do espaço cotidiano foram outros aspectos considerados como um *estilo de jogo* que se consolidava como próprio do grupo. Definimos também o título *1999* para o espetáculo. Ainda houve uma segunda reunião com a finalidade de aprofundar o debate, antes da formulação de um roteiro editado pelo encenador.

A intervenção do encenador na edição final do roteiro

Pensamos que a função do coordenador de um experimento teatral não se restringe à organização do discurso de um grupo. Ela é também uma intervenção artística, apesar de jamais perder sua natureza de provocação, tendo em vista mudanças de comportamento e de pensamento.

A primeira edição do roteiro foi feita pelo encenador, que buscou equilíbrio entre seu posicionamento artístico e a consideração das diversas e algumas vezes contrastantes sugestões do grupo. O critério da edição não foi a quantidade de votos de cada proposta de texto. Não fazia sentido criar uma prática democrática que só resultaria em uma espécie de roteiro *frankenstein* de criação coletiva baseado na noção de maioria. Nunca pretendemos que prevalecesse a opinião da maioria, mas o consenso. Além do respeito ao discurso do grupo, estava em pauta também o nosso posicionamento individual como artista e a nossa atitude estético-política diante do mundo contemporâneo.

Foram úteis os exercícios de imaginação de Michel Chekhov,[23] quando experimentamos a visualização de cenas, deixando que a intuição também propusesse o seu desenvolvimento. A imagem das duas procissões que se unem, atravessam e emolduram o espetáculo, é um exemplo.

Tendo em vista as discussões no grupo, decidimos relacionar a trajetória da protagonista com as fases inerentes à jornada arquetípica do

---

[23] Chekhov, 1986, pp. 25-40.

herói solar, respeitando-se os parâmetros estabelecidos na teoria de Carl Jung.[24] Foi importante a utilização do conceito de arquétipos, entendidos por Jung como "as forças instintivas que operam de modo autônomo nas profundezas da psiquê humana".[25]

Consultamos Clotilde Tavares, dramaturga que investiga o assunto, sobre a coerência entre o nosso roteiro e a *trajetória do herói solar* do ponto de vista jungiano. Ela avaliou que nossa proposta era pertinente, mas nos chamou a atenção para a necessidade da inclusão do encontro do herói com o aspecto demoníaco e com o tema da *venda da alma*. Este tema já havia sido trazido à baila no grupo quando um dos atores apresentou um fragmento de *Grande Sertão Veredas*, onde o protagonista, "Riobaldo" se refere ao "Tinhoso". Nesse sentido, pensamos a inclusão do pacto com o diabo como forma de configurar o enriquecimento e a ascensão social da protagonista.

A idéia do texto cuja narrativa engendrasse estórias dentro de outras estórias foi proposta pelo encenador e aceita por todos. Nesta estrutura, "Deus" e o "Diabo" nos contam o planejamento e o desenvolvimento de uma cidade invisível chamada "Perínzia". Dentro da estória desta cidade, encontra-se uma outra: um inseto que se transforma em ser humano, faz um pacto com o demônio, fica rico, adquire conhecimento e sai em busca do sentido da vida. No meio dessa estória, uma outra porta se abre e nos leva para a vida de "Jesus". Após viver uma cena inteira do evangelho segundo Saramago, voltamos para a estória da "Mulher", que, solitária em seu ceticismo, se entrega às drogas e depois se isola no ciberespaço, até tentar o suicídio. No final, voltamos a ficar a sós com "Deus" e o "Diabo."

O encenador inseriu no roteiro novas cenas, não pensadas no contexto dos encontros. Foram elas o *pacto com o demônio*, inspirado no jogo com fragmento de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa; a peregrinação da "Mulher" por três tribos religiosas distintas e o ritual dos "Anjos da Noite".

---

[24] Cf. Jung, 1999 e 1998.

[25] Jung, citado por Nichols, 1997, p. 26.

Discutindo o roteiro com o grupo

Na apresentação da primeira versão do roteiro, pedimos para que durante a nossa explanação eles anotassem apenas o título de cada uma das estações e suas prováveis dúvidas ou discordâncias. Tentamos descrever o mais detalhadamente possível os acontecimentos, sempre do ponto de vista do espectador: "Agora nós estamos passando pela porta. Entramos no corredor escuro e saímos dentro de uma ampla caixa. Uma coisa disforme de tecido e areia está no centro de uma roda com cadeiras. Um único foco âmbar ilumina a criatura que respira debaixo dos panos e esta claridade resvala nas cadeiras. O narrador nos convida para sentar."

No debate, vieram à tona várias discordâncias, apesar de uma aceitação geral da proposta. Um dos participantes manifestou o seu receio de que o roteiro não ultrapassasse os limites de uma comédia de costumes. Afirmou que tinha percebido na narrativa muitos elementos do texto de Luís Fernando Veríssimo. Nesta discussão, tentamos esclarecer a diferença entre seriedade e sisudez e defendemos a existência tanto da poesia quanto do humor.

Assumimos que a perspectiva do humor crítico fora levantada em decorrência não só da habilidade para a elaboração de cenas cômicas manifestada por grande parte do grupo nas improvisações, mas também para servir de contraponto à temática escolhida.

Concordamos sobre o perigo de cairmos em um formato de comédia de costumes, pois esta não era a nossa intenção. Argumentamos porém que seria interessante partir de uma idéia ainda com base realista, próxima da crônica e de nossa realidade em São Paulo, naquele ano de 1999, para irmos descobrindo aos poucos, mediante a prática de jogo com o texto e o espaço, o que poderia ser essencial.

Conversamos sobre a nossa tentativa conjunta de fazer um caminho da realidade perceptível aos sentidos em direção ao plano do imaginário, de dimensões arquetípicas e poéticas.

Começamos a procurar os eixos entre as ações. O que acontece com a "Mulher" desde o seu nascimento até a morte? E no leito do rio, o que acontece em seu mundo interior, o que está por trás das aparências? Questionamos também se iríamos conseguir tocar o que é universal sem abrir mão da referência cultural brasileira. E ocorreram dúvidas do tipo: "Será que a canibalização de Kafka e sua metamorfose feita por Veríssimo servirá efetivamente como complemento à trajetória do herói solar?"

Tivemos de argumentar ainda em defesa da escolha por uma personagem feminina, em detrimento de um herói masculino. Após o debate, todos concordaram que a condição da mulher neste final de século é ainda mais complexa do que a do homem. A crise do paradigma feminino, o acúmulo das jornadas de trabalho com os afazeres domésticos, o preconceito na profissão, a ditadura dos modelos femininos de beleza, as culpas da maternidade quando prejudicada pela falta de tempo com os filhos e a solidão foram alguns dos pontos abordados. A figura da mulher que conquista o poder intelectual e a independência econômica foi vista então como a melhor imagem para representar a humanidade nos tempos atuais, justificando o foco no feminino.

PARTINDO DE UM ROTEIRO COM FRAGMENTOS DIVERSOS

Diante de um roteiro como ponto de partida, são vários os caminhos que podemos seguir para chegar à organização do discurso teatral. Desde a situação em que um único autor vai escrevendo o texto levando em consideração os improvisos dos atores, passando pelo dramaturgo que procura, seleciona, edita e escreve até a redação coletiva, são muitas as opções de escritura para a cena, relacionadas de alguma forma ao improviso do ator.

Nosso objetivo sempre foi encontrar um equilíbrio entre três espécies de autorias: o encenador, os escritores dos fragmentos e os atores que improvisam, selecionam, editam e escrevem textos para a cena.

Buscamos uma dramaturgia de caráter coletivo que, além de ser um meio para a formação de um discurso, fosse um experimento sobre a natureza humana que visa modificar os que a realizam. Naquele final de século, habitávamos uma das megalópoles do planeta, com todas as suas contradições, e queríamos pensar sobre ela.

Conversamos sobre a nossa atitude em relação ao texto e à forma de construção. Realçamos o fato de que o conceito de dramaturgia que inspira nossa prática é o que aponta não só para a confecção de uma partitura de texto verbal. Comentamos sobre esta abordagem no contexto das teorias da encenação e citamos autores relacionados à Antropologia Teatral:

> "A palavra «texto», antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa «tecendo junto». Neste sentido, não há representação que não tenha «texto». Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como dramaturgia, isto é, *drama-ergon*, o *trabalho das ações* na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a *trama*."[26]

Falamos também sobre o fato de termos naquele momento uma estrutura que articulava um enredo, mas não termos ainda os diálogos e na maioria dos casos possuirmos apenas indicações muito amplas sobre como a "Mulher" encontra os "Monges" ou ela, num ato de desespero, vende a alma. Como adensar o roteiro, até transformá-lo em dramaturgia viva de ações, gestos, palavras, deslocamentos, luz e som no espaço seria o nosso próximo desafio.

Para cada estação diferente muitas vezes os procedimentos poderiam mudar. Nosso acordo previa experimentar diferentes abordagens de pequenas encenações, distribuídas em espaços diversos. Estava claro para todos que o caminho do roteiro ao acontecimento cênico se daria no entrecruza-mento entre palavra, ação, gesto e espaço, que seriam avaliados após cada improvisação e depois retomados. Ressaltamos a necessidade de paciência para o fato de o roteiro se modificar aos poucos, acrescido de novidades editadas pelo encenador. Os atores receberiam semanalmente um novo roteiro, com os acréscimos.

---

[26] Barba & Savarese, 1995, p.68.

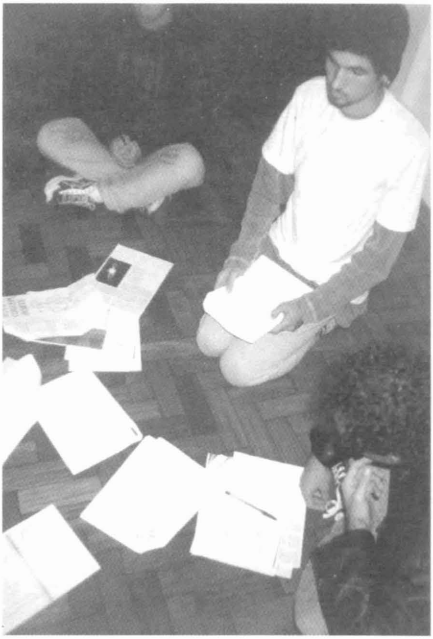
Com o passar dos meses, a redação dos protocolos foi substituida pela seguinte prática: os atores passaram a escrever no roteiro suas sugestões por meio da intervenção gráfica nos textos já digitados, da inclusão de novos fragmentos escritos a mão ou fotocopiados e colados no papel do roteiro. Também escreveram sobre suas discordâncias em relação ao modelo apresentado.

Foram feitas ao todo dezenove versões de roteiro da encenação.

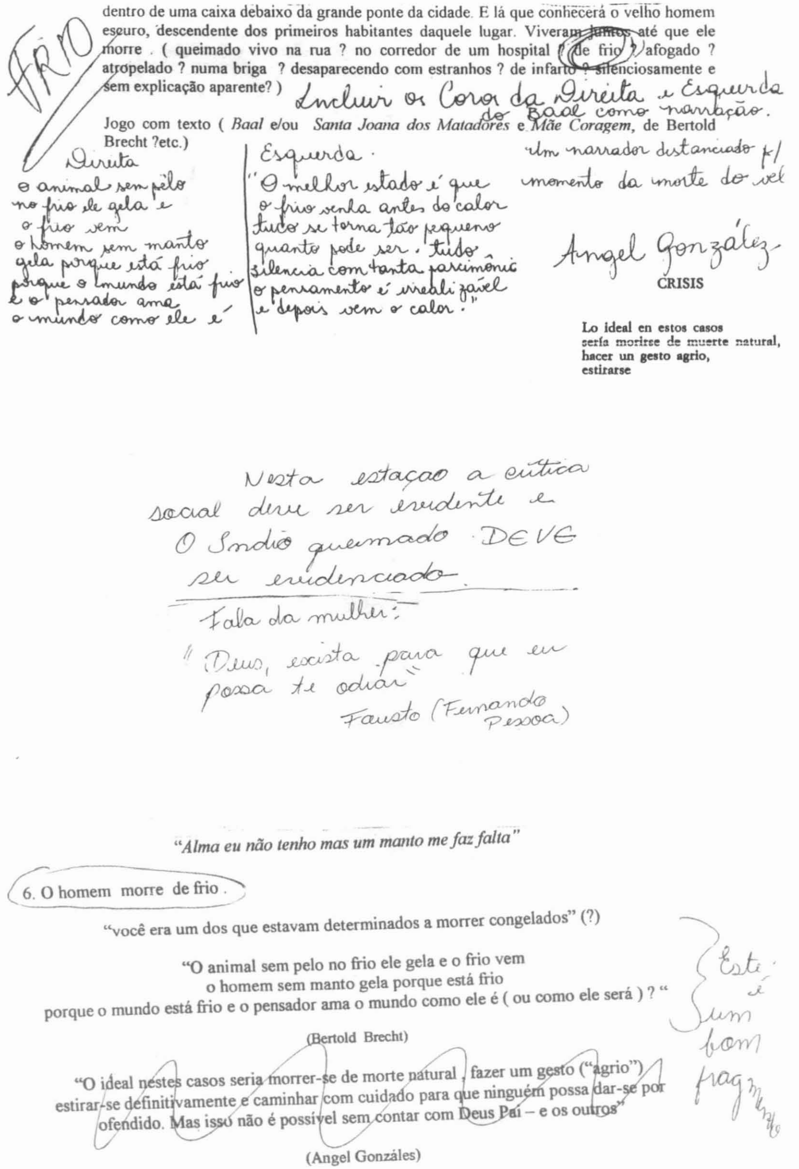
Antes das edições do encenador, o material proveniente da seleção de todos ficava disponível aos participantes. Alguns manifestaram interesse em aproveitar sugestões dadas por outros participantes nas interferências que realizavam em suas versões do roteiro. Considerando as sugestões de todos, o encenador editava uma nova versão a ser distribuída (Protocolos nº 3, 4 e 5).

O trabalho dramatúrgico individual continuou incluindo contribuições de outros atores como o texto da profecia narrada pela "Pitonisa" sobre as três "Nossas Senhoras", a fala de "Mefistófeles" e do velho narrador da "Barca", "A Pedra", poema de João Cabral de Melo Neto, Marlowe e Müller.

O mural de imagens construído por todos os participantes em uma das paredes da sede do trabalho constituiu um interessante instrumento para agilizar a discussão da encenação. Aglutinando em um mesmo espaço as imagens fotográficas e as matérias publicadas na imprensa trazidas por todos, o mural foi dividido em duas partes: uma dedicada ao universo temático – Perínzia no final do século XX – outra dedicada à personagem principal. O material era discutido nas reuniões antes de serem adicionados novos elementos ao mural. Cada proponente apresentava sua imagem, explicando sua leitura e estabelecendo conexões com a dramaturgia. Esta dinâmica proporcionou excelentes debate sobre nossa atitude artística diante do mundo. Matérias com título como "diploma universitário é valorizado entre as garotas de programa", "estudante morre afogado em calourada da medicina da USP" e "estão liberados os adolescentes que incendiaram o índio pataxó", da mesma forma que imagens da guerra e dos indigentes de São Paulo, misturaram-se à representações de "Deus", "Jesus" e o "Diabo" (Foto nº 22).



Analise dramaturgica dos atores: selecionando diferentes fragmentos de texto.



dentro de uma caixa debaixo da grande ponte da cidade. E lá que conhecerá o velho homem escuro, descendente dos primeiros habitantes daquele lugar. Viveram ~~juntos~~ até que ele morre . (queimado vivo na rua ? no corredor de um hospital ? de frio ? afogado ? atropelado ? numa briga ? desaparecendo com estranhos ? de infarto ? silenciosamente e sem explicação aparente?)

FRIO

Incluir os Coros da Direita e Esquerda do Baal como narração.

Jogo com texto (*Baal* e/ou *Santa Joana dos Matadores* e *Mãe Coragem*, de Bertold Brecht ?etc.)

Direita

o animal sem pêlo
no frio ele gela e
o frio vem
o homem sem manto
gela porque está frio
porque o mundo está frio
e o pensador ama
o mundo como ele é

Esquerda.

"O melhor estado é que
o frio venha antes do calor
tudo se torna tão pequeno
quanto pode ser. tudo
silencia com tanta parcimônia
o pensamento é irrealizável
e depois vem o calor."

um narrador distanciado p/
momento da morte do vel

Angel González

CRISIS

Lo ideal en estos casos
~~sería morirse de muerte natural,~~
hacer un gesto agrio,
estirarse

Nesta estação a crítica
social deve ser evidente e
O Índio queimado DEVE
ser evidenciado.

Fala da mulher:

"Deus, exista para que eu
possa te odiar"
Fausto (Fernando Pessoa)

"Alma eu não tenho mas um manto me faz falta"

6. O homem morre de frio .

"você era um dos que estavam determinados a morrer congelados" (?)

"O animal sem pelo no frio ele gela e o frio vem
o homem sem manto gela porque está frio
porque o mundo está frio e o pensador ama o mundo como ele é (ou como ele será) ? "

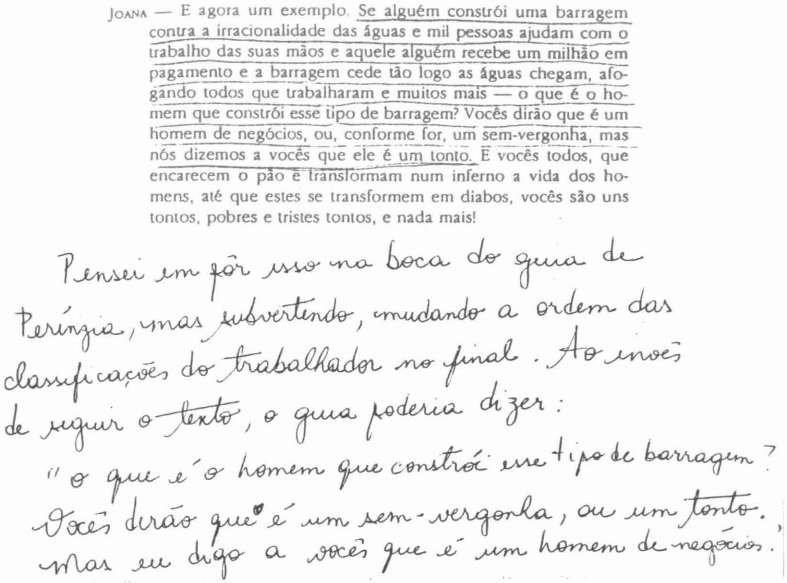
(Bertold Brecht)

"O ideal nestes casos seria morrer-se de morte natural , fazer um gesto ("agrio") estirar-se definitivamente e caminhar com cuidado para que ninguém possa dar-se por ofendido. Mas isso não é possível sem contar com Deus Pai – e os outros"

(Angel Gonzáles)

Este é um bom fragmento

Protocolo 3. Atores escrevem nos roteiros propostas de novos fragmentos.

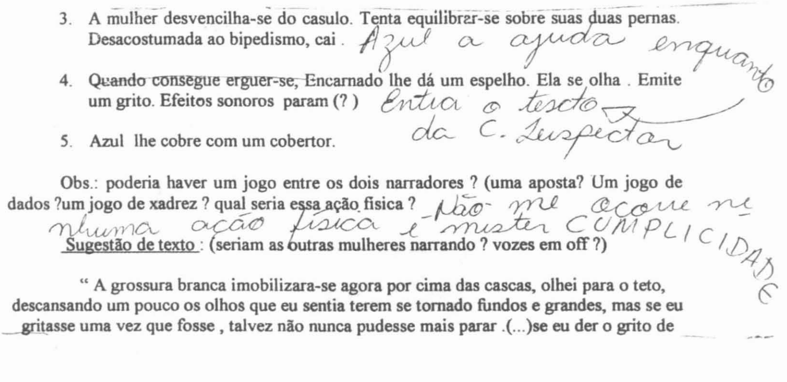


JOANA — E agora um exemplo. Se alguém constrói uma barragem contra a irracionalidade das águas e mil pessoas ajudam com o trabalho das suas mãos e aquele alguém recebe um milhão em pagamento e a barragem cede tão logo as águas chegam, afogando todos que trabalharam e muitos mais — o que é o homem que constrói esse tipo de barragem? Vocês dirão que é um homem de negócios, ou, conforme for, um sem-vergonha, mas nós dizemos a vocês que ele é um tonto. E vocês todos, que encarecem o pão e transformam num inferno a vida dos homens, até que estes se transformem em diabos, vocês são uns tontos, pobres e tristes tontos, e nada mais!

Pensei em pôr isso na boca do guia de Perínzia, mas subvertendo, mudando a ordem das classificações do trabalhador no final. Ao invés de seguir o texto, o guia poderia dizer:

"o que é o homem que constrói esse tipo de barragem? Vocês dirão que é um sem-vergonha, ou um tonto. Mas eu digo a vocês que é um homem de negócios."

Protocolo 4. Propondo citações e alterando os sentidos do texto.



3. A mulher desvencilha-se do casulo. Tenta equilibrar-se sobre suas duas pernas. Desacostumada ao bipedismo, cai. Azul a ajuda enquanto
4. ~~Quando consegue erguer-se,~~ Encarnado lhe dá um espelho. Ela se olha . Emite um grito. Efeitos sonoros param (?) Entra o texto da C. Lispector
5. Azul lhe cobre com um cobertor.

Obs.: poderia haver um jogo entre os dois narradores ? (uma aposta? Um jogo de dados ?um jogo de xadrez ? qual seria essa ação fisica ? -Não me ocorre nenhuma ação física é mister CUMPLICIDADE

Sugestão de texto : (seriam as outras mulheres narrando ? vozes em off ?)

" A grossura branca imobilizara-se agora por cima das cascas, olhei para o teto, descansando um pouco os olhos que eu sentia terem se tornado fundos e grandes, mas se eu gritasse uma vez que fosse , talvez não nunca pudesse mais parar .(...)se eu der o grito de

Protocolo 5. Atores interferem no roteiro sugerindo ações e textos.

A partir de então os grupos passaram a propor uma forma de jogar com o texto, em um determinado espaço (Foto 23). Para isso cada um dos jogadores apresentava os textos considerados interessantes para o jogo, a partir dos quais o grupo construía uma seqüência de ações, selecionando o que interessava e articulando os textos. Ao mesmo tempo em que elaboravam a proposta dramatúrgica, era definido pelo grupo um espaço físico para ser o local da respectiva estação.

ORGANIZANDO O ESPAÇO E O TEMPO

Além do repertório de textos e do mural de imagens, sentimos necessidade de criar um acervo de diversos materiais, objetos e tecidos.

Foi necessário estabelecer um novo planejamento para conseguirmos estrear ainda no primeiro semestre. Apresentamos um cronograma de trabalho, para que todos tivessem uma idéia geral de tempo e da dinâmica que seria adotada dali em diante; tínhamos então apenas sete semanas para criação das estações e outras duas para os ensaios corridos, que passamos a denominar *passadão.*

A fase posterior ao roteiro constituiu-se de três encontros semanais de quatro horas. Em cada encontro de fim de semana nós planejávamos o cronograma da próxima semana. O ator sabia o que ia trabalhar em cada dia, permitindo-o planejar-se, pegar roupas, objetos, trazer textos, ler antes em casa. O diretor estabelecia e distribuía os textos literários referentes à semana seguinte. Eram definidos os próximos redatores do protocolo semanal.

Quatro músicos foram convidados a participar dos jogos. Gradualmente, a sonoplastia ao vivo tornou-se parte indissociável do nosso *texto espetacular*. A nossa parceria com o diretor musical Sílvio Franco, foi articulada sempre dentro do princípio da experimentação e do improviso, até o estabelecimento de uma *partitura*. Algumas das suas observações foram fundamentais para a composição final das cenas.

Novos atores foram convidados a participar do trabalho em função da necessidade que tivemos de ampliar o número de participantes, em decorrência da necessidade de personagens das estações. Pablo Ferreira,

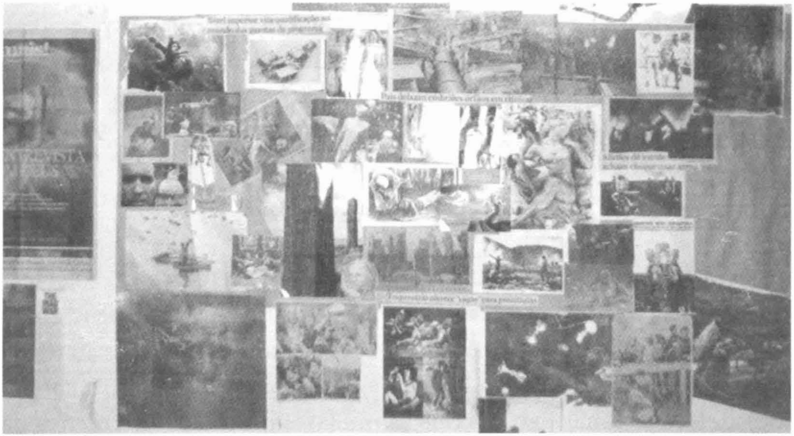


Foto 22. Mural de imagens.

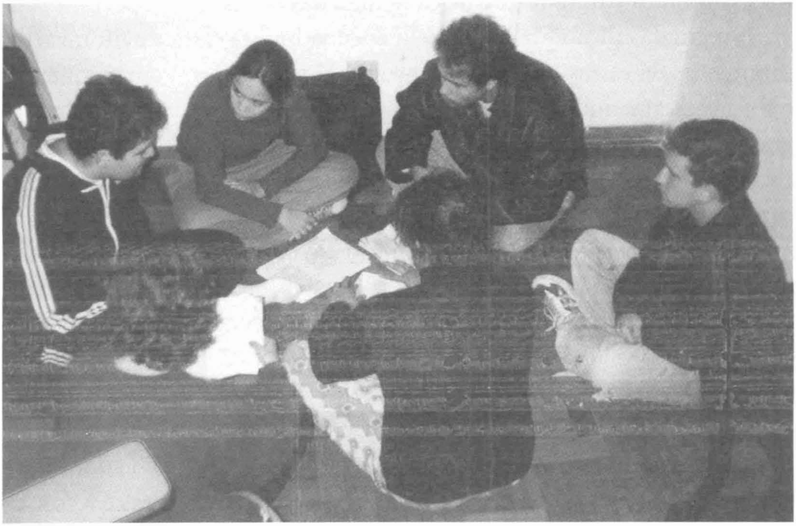


Foto 23. Edição de textos em pequenos grupos.

aluno do curso de Cinema, aceitou o convite para registrar o percurso de elaboração das cenas, além de participar de alguns jogos teatrais e da discussão sobre a dramaturgia, assim como Bruno Carneiro, que produziu um vídeo para integrar a cena final do espetáculo.

AS RETOMADAS DE JOGO

A partir do roteiro, o procedimento básico foi a retomada de jogo teatral no espaço, com os mais diversos pontos de partida. Desde então passamos a ter sistematicamente reuniões semanais dedicadas ao texto.

Para criar as *tramas* deste *tecido* espetacular, sem perder o caráter lúdico, e equacionar práticas que estimulassem a discussão coletiva da encenação, evitamos sempre o pré-direcionamento de nossas instruções na edição de partituras de jogo. Antes de emitir nossa opinião, sempre procuramos ouvir o grupo, levando em consideração suas sugestões, durante a configuração de cada uma das cenas.

A regra da edição final feita pelo encenador era clara e evitou vários momentos de estresse dentro do grupo. Divergências eram freqüentes e foi necessário interromper algumas discussões e a retomada das regras do experimento. Segundo nosso acordo, nesta fase final, depois de escutadas todas as propostas, era o encenador quem determinava o encaminhamento da elaboração das partituras, no caso de não haver consenso. Nossa instrução era dada como fruto de uma escolha individual fundada em nosso próprio senso estético e sempre como *uma possibilidade* a ser testada no jogo e nunca verdadeiramente definitiva.

Novos procedimentos

O principal objetivo das retomadas que propusemos foi evitar o *teatro morto*, ou seja, a quebra da relação de jogo entre os atores e a conseqüente diminuição da qualidade de sua presença e de sua relação com o público.

Quando definimos um texto para uma determinada cena, algumas vezes percebemos uma tendência para uma racionalização excessiva sobre o discurso, uma preocupação intelectual que limitava a *performance* deste ator que também participava como dramaturgo. Manter a atmosfera da experimentação e de jogo, mesmo após a definição de determinados textos, nos levou a retomar práticas já descritas no segundo capítulo, como os *jogos de apropriação* e a *criação de imagens no espaço* a partir de palavras, frases e da narração de textos. Estas modalidades foram fundamentais para *distanciar* os atores das idéias preconcebidas sobre as cenas, advindas da formulação coletiva do roteiro. Quanto aos novos procedimentos formulados, podemos destacar os seguintes:

a) Confrontando novos fragmentos de texto ao jogo

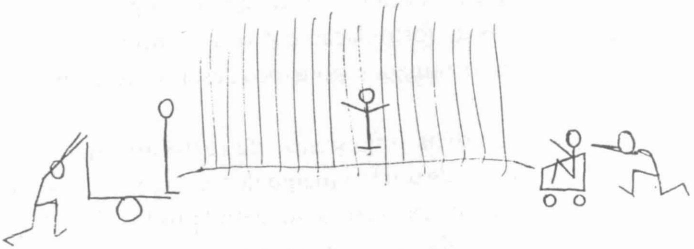
Trata-se da proposição de um fragmento de texto feita pelo encenador, para ser incluído numa retomada de jogo teatral produzido pelo grupo, seja qual for o seu ponto de partida – o espaço, a proposição de personagem ou uma ação física. O fragmento deve ser necessariamente incluído, às vezes em sua totalidade, outras vezes de forma parcial, na nova estrutura teatral do jogo. Se a proposição do novo fragmento deve passar necessariamente pelo crivo do encenador, sua origem pode estar também nas sugestões dos atores. Em alguns momentos os participantes trouxeram, de um encontro para o outro, novas contribuições de textos para retomadas de jogo, quando, em inúmeras vezes, a investigação de um tema necessitava de mais de um encontro (Protocolo nº 6). Seja qual fosse a origem dos textos, após verificar o resultado da retomada de jogo, propúnhamos ainda novos fragmentos, alimentando ou provocando diferentes enfoques para as retomadas de jogo.

b) Confrontando uma imagem ao jogo

O encenador escolhe uma fotografia – seja do acervo levantado na pesquisa coletiva ou uma proposição pessoal – e apresenta ao grupo para que este pense em um retomada que inclua algum aspecto presente na imagem. Em nosso experimento, por exemplo, foi a discussão a partir da foto de uma cena cinematográfica que gerou a idéia de representar o espaço dos excluídos de Perínzia: a imagem de uma criança que flutuava sobre uma *ilha* de caixotes durante uma enchente levou o grupo

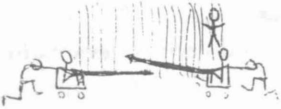
SEGUNDA

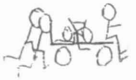
Deus e o Diabo de Saramago se transformam e se completam, direcionam nossos jogos da boca da rua à privada do banheiro. Na rua, o Pai e o Cão são levados por escravos em seus meios de locomocao e se encontram-- um duelo medieval, um racha, uma competicao atemporal--- e trocam de atitudes. Uma personagem aparece e cede sua imagem. O duelo chega a mais um intervalo.



TERCA

Na pagina anterior, mais matéria-prima --- o jogo é o mesmo --- mas agora é uma retomada no agora e é um jogo diferente. Um narrador junta o público e dá as cordenadas do que vai acontecer "..... Já vi isso... fazem isso todos os dias....". Deus e o Diabo voltam a se encontrar e estão sendo levados pelas mesmas pessoas , dois filhos do homem, levando dois carrinhos de compras. O duelo se torna mais medieval e a troca nos carrinhos causa uma mudanca de atitude. Um racha entre os amigos necessários comeca e estes acabam mortos, levados por Jesus Cristo em um carrinho. Aquele narrador conclui a cena de cima do carro fúnebre.





a sair do espaço da calçada da praça da USP para realizar a cena no espelho d'água que contorna o relógio. Outra forma de propor imagens como alteração da cena foi a sugestão de determinada colocação do ator no espaço, criando uma imagem que, observada pelos demais, estimula a formulação de novos jogos.

c) Propondo música como estímulo gerador

Utilizamos duas formas de música como *estímulo* gerador de novas retomadas: a música instrumental previamente gravada e a criação de estruturas rítmicas tocadas ao vivo. A repetição de uma mesma música gravada estimulou a criação de diferentes *atmosferas* no espaço vazio e foi fundamental para estimular *a improvisação sem olhar externo*,[27] quando todos os atores criaram novas relações físicas com o espaço e entre si. Por outro lado, a presença de músicos em vários momentos do trabalho foi bastante interessante. Por vezes, iniciamos o ensaio de uma cena pela improvisação de uma estrutura rítmica, que estimulava os atores ao jogo com uma determinada atmosfera. Em outras ocasiões, os músicos assistiam o jogo dos atores e só depois retomávamos o jogo, para que estímulos sonoros interferissem na atuação dos jogadores.

d) Objetos, figurinos e iluminação como elementos de jogo

Consideramos que o encenador deve apresentar novos dados relativos à cenografia e ao figurino como elementos a serem discutidos pelos subgrupos, antes e depois dos jogos. Nesse sentido, propusemos elementos cenográficos para serem experimentados como novos elementos de jogo e não como imposições de criadores externos ao processo. Um exemplo disso foi quando apresentamos uma banheira como único elemento do espaço para a cena do suicídio, assim como uma pilha de livros para servir de apoio à cena da defesa da tese, ou o uso de pernas de pau para a criação de uma personagem, por exemplo. Após a criação de uma cena, a decisão sobre a utilização de um único foco de luz ou de tochas de fogo, apresentadas pelo encenador, foi discutida e encarada como um elemento a mais no jogo, propiciando uma *retomada* onde a luz foi considerada como um elemento concreto para o exercício do ator e não como algo que é sobreposto a sua atuação, pouco tempo antes da estréia.

---

[27] Neste procedimento, todos os participantes jogavam ao mesmo tempo, em um mesmo espaço, tendo como foco o envolvimento com ações físicas ou com a atmosfera de um universo imaginário, criando personagens e improvisando relações, isentos de preocupação com uma comunicação para um público (cf. Ryngaert, 1981, p. 83).

Utilizamos ainda o procedimento brechtiano da *troca de papéis*, não só quando jogamos com a peça didática. Principalmente a partir de um certo número de retomadas do jogo específico, a tendência do ator foi sempre a de se apegar ao papel. Buscamos evitar isso sempre que possível, mediante o estímulo constante a uma atitude lúdica, ao clima solidário, sem competição entre os participantes.

Outra modalidade fundamental foi a *síntese de dois jogos*: após a criação de duas propostas de cena, os subgrupos reuniam-se e tinham como foco a configuração de um nova cena que sintetizasse o que havia de mais interessante e adequado nos jogos anteriores.

Fragmentação e continuidade

As retomadas de jogo alternaram-se entre dois pólos: fragmentação e continuidade.

Retomada de jogo fragmentada foi como chamamos alguns dos jogos realizados até então e suas respectivas conexões, sempre os interrompendo para aperfeiçoamentos, assim como passagens técnicas com os músicos ou com os técnicos na operação de refletores.

Retomada de jogo contínua ou *passadão* era feita uma vez por semana, sempre que possível respeitando a ordem cronológica e o encadeamento das cenas até a última estação trabalhada. Essa retomada era importante, pois nos dava já uma noção do tempo do espetáculo e nos revelava necessidades inerentes aos deslocamentos do público.

Focos de avaliação

O lema adotado para guiar as avaliações dos atores foi sempre a máxima de Peter Brook: "O diabo é o aborrecimento". Portanto, toda vez que saíssemos de uma atitude de jogo e passássemos a executar uma partitura de ações que tivesse sido predeterminada verbalmente, o risco de a improvisação perder a *vitalidade* e transformar-se em *cena morta* seria grande.

As perguntas mais freqüentes eram: "O que acabamos de ver foi uma cena teatral *viva* ou *morta*? Ela *aconteceu* enquanto jogo? Em que momento exatamente vocês sentiram que os atores *caíram no teatro morto*? E com o público? Mantiveram a concentração no foco? E quanto ao envolvimento? Havia verdade interior? Qual a qualidade da presença cênica? Irradiaram energia? Perceberam a atmosfera do espaço?"

Segundo Brook, a *cena morta* é uma espécie de via paralela ao jogo, pois em uma fração de segundo o ator pode deixar de reagir ao universo e passar a agir, *fazer* a marca, *executar* o movimento, *dizer* a fala, perder a relação em jogo, ou seja, cair no *limbo* aborrecido do *teatro morto.*

O público percebe a diferença na qualidade de atuação de um ator que estando em cena se levanta da cadeira e vai pegar uma faca em cima da mesa "agindo", cumprindo sua marca anteriormente ensaiada ou "reagindo" aos estímulos internos provocados por um foco externo, seja ele imaginário ou concreto.

Enfocamos as diversas dimensões de relação do ator em cena: a consciência de si mesmo (sensações físicas, sentimentos e pensamentos), a relação com os outros, a relação com o espaço (objetos, cenários, luz, acústica) e com o público. A capacidade para reagir o mais livremente possível de condicionamentos pessoais, era o motor dos momentos de preparação para o jogo.

Quanto à análise dos *gestus sociais* e o efeito de *estranhamento,* de uma forma geral, a criação dos papéis impõe a elaboração em grupo. Concordamos com Brecht que a aprendizagem de cada ator deve acontecer em conjunto com a dos outros atores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes.[28] Por outro lado, propusemos um maior estranhamento no jogo, quando estimulamos a *mudança de atitudes* na atuação, a inclusão de objetos, contraponto musical e a interferência de diferentes formas de narração.

---

[28] Cf. Brecht, 1978.

Em nossa abordagem, uma *dramaturgia da colagem* foi formulada e experimentada com coerência. Apesar do dispêndio de tempo causado pelas reuniões sobre o roteiro – que por vezes se tornaram exaustivas – consideramos que o envolvimento do grupo com o discurso cênico elaborado e o visível desenvolvimento de sua capacidade de pensar a dramaturgia e a encenação compensou esta dificuldade. Nesse sentido, consideramos eficaz o caminho da articulação de fragmentos realizada através do recorte, da colagem e da adaptação de diferentes textos, durante o trajeto entre o jogo teatral e a análise dramatúrgica do grupo.

Após a configuração do roteiro e a escolha de textos para algumas passagens, havia sempre o perigo de cairmos no *teatro morto* das repetições mecânicas ou da marcação da movimentação cênica elaborada apenas pelo encenador. Consideramos que os procedimentos descritos evitaram a quebra do fluxo da atividade lúdica.

A dramaturgia do ator foi estimulada não apenas no que diz respeito à *montagem* que este realiza na proposição de ações físicas e do *gestus*, na forma da emissão do texto, ou nas interações estabelecidas entre as personagens entre si, com os narradores e com o público. Através do jogo, os participantes compuseram[29] suas ações numa síntese realizada durante as improvisações e repensada nas avaliações que prepararam as retomadas.

Esta composição do ator, passível de ser estimulada em outras modalidades de encenação, foi complementada pela *análise dramatúrgica* realizada em momentos distintos dos ensaios e encontros, através da discussão sobre temas, da pesquisa e proposição de textos literários, da adaptação de textos narrativos para a forma dialógica e da redação de roteiros. Além de *improvisar* suas falas ou *opinar* sobre textos elaborados por um escritor, os atores discutiram e propuseram materiais textuais em um *trabalho de mesa* que os envolveu como co-autores da dramaturgia.

Como articulamos cada estação cênica, do primeiro roteiro até a representação pública é o que explicaremos no capítulo seguinte.

---

[29] "No sentido original de *cum-ponere*, colocar junto" (cf. Barba & Savarese, 1995, p. 70).

Capítulo 4
DO ROTEIRO AO ACONTECIMENTO TEATRAL

Com o roteiro em mãos, iniciamos a quarta oficina, em direção ao encontro com o público.[1] A narrativa estava dividida em dez *estações cênicas* e os pontos de partida textuais para cada uma das cenas tinham sido os mais diversos. Era um roteiro heterogêneo, que continha desde a síntese de um acontecimento em uma única frase, até trechos de romances com várias páginas que deveriam ser editadas, por exemplo.

Destacaremos neste capítulo a síntese do caminho percorrido desde a primeira versão do roteiro, as soluções encontradas durante as diversas retomadas de jogo teatral, até a elaboração de partituras de cada uma das cenas apresentadas ao público. Daremos destaque às práticas de pesquisa, recorte, colagem, montagem e redação de textos que complementaram a improvisação durante os jogos:

ANUNCIAÇÃO

Como houve consenso de que o formato de nossa encenação seria um acontecimento teatral distribuído em espaços diversos, decidimos que o público seria conduzido por dois narradores, o "Azul" e o "Encarnado".

---

[1] Esta oficina funcionou durante dois meses, distribuída em quatro encontros semanais.

A gênese desta concepção espacial deu-se ainda na primeira oficina, quando uma imagem desta dupla de narradores surgiu no segundo jogo teatral realizado a partir do fragmento *As Cidades e o Céu*, de Italo Calvino. A invenção destes narradores como sendo "Deus" e o "Diabo" surgiu por sua vez como conseqüência das discussões do grupo após o contato com o texto de Saramago. Decidimos então retomar a dupla de narradores, só que na perspectiva de opostos complementares proposta pelo autor.[2] Discutimos as possibilidades de estranhamento da narrativa quando contada por forças que se mostram aparentemente *opostas* mas que depois se revelam *complementares*. Esta imagem foi explicitada mais tarde quando, na estação da "Barca", eles abandonaram a narração e assumiram seus verdadeiros papéis na ação.

O primeiro procedimento foi ler para os atores as seguintes indicações sobre a cena de abertura presentes em nosso roteiro:

> Os narradores fazem a abertura do espetáculo no *hall* do Teatro Laboratório. Após esta cena, os dois convidam o público a passar pelo corredor central do Teatro até chegar no palco da sala Miroel Silveira, entrando pela porta lateral do palco.

Antes de iniciar os jogos, discutimos a necessidade de fugir dos clichês em relação ao que seria uma representação destes personagens tão marcantes no imaginário da maioria do público. Elaborada em conjunto com os atores, uma instrução deu a tônica do trabalho posterior:

> "Não vamos tentar representar «Deus», nem o «Diabo». Eles devem ser mostrados como sendo dois aspectos de uma mesma criatura".

Portanto o foco esteve na configuração de atitudes opostas, de duas formas diferentes de olhar para a mesma situação, sem perder de vista a clareza de todas as palavras na emissão vocal do texto.

---

[2] Saramago, 1998, pp. 367-400.

Fizemos diversos jogos explorando a criação de imagens cênicas – individuais, em dupla e em grupo – enfocando como tema a relação de oposição e de complementaridade entre o *bem* e o *mal.* Sempre trabalhamos estes dois pólos na perspectiva da transformação, do fluxo entre um pólo e outro. Dessa forma, uma imagem *positiva* de um personagem em relação ao outro dava origem a uma imagem *negativa.*

Diferentes tipos de textos foram indicados para a pesquisa destes papéis. Criamos um painel na sede temporária do grupo, preenchido com imagens sobre o tema da oposição trazidas por eles. Alguns artigos sobre o tema da religiosidade, foram lidos e comentados em grupo.

Enfatizamos sempre um enfoque antropológico destas duas figuras: um *pai criador e onipresente* e um *ser maligno* que por meio de *tentações* leva os homens a se afastarem do *caminho de Deus*, ou seja, dos códigos de conduta ética e moral que regulam a vida de determinada sociedade. Discutimos ainda o fato de estas duas figuras opostas serem fundamentais para as culturas monoteístas como o cristianismo, o judaísmo e o islamismo, e comentamos como outras culturas de natureza politeísta como o hinduísmo, o taoísmo chinês e as religiões da África central situam o *bem* e o *mal*, por exemplo. O distanciamento crítico propiciado pelo enfoque da antropologia serviu para nos estimular, mediante perguntas, reflexões isentas de sectarismo religioso, respeitando-se as opiniões discrepantes entre a *ala cristã* e o pequeno mais resistente *núcleo ateu* do grupo. Cada vez mais estava claro em nossas conversas após os jogos, que as culturas fundadas na relação entre o bem e o mal como oponentes e inconciliáveis, apesar de serem hegemônicas no mundo ocidental, não são uma forma *natural* ou inerente à humanidade.

Em seguida ao trabalho de jogo com os papéis com foco no *gestus* de "Deus" e o "Diabo", definimos coletivamente os atores que iriam representar os narradores e retomamos o roteiro com a seguinte questão: "Como abrir o espetáculo? O que diriam estes narradores ao público?"

Indicamos a leitura do texto dramático *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca,[3] uma vez que aborda alguns dos pontos debatidos. No seminário que precedeu a segunda oficina, um dos participantes já havia trazido um fragmento que até citava a origem remota da argumentação da vida como sonho, discussão esta que foi retomada neste momento:

---

[3] Calderón de la Barca, 1994.

> "[. . .] quando não comparavam a vida com um teatro, os poetas do Barroco a comparavam com um sonho. Assim, por exemplo, Shakespeare disse: «Somos feitos da mesma matéria que compõe os sonhos, e nossa breve vida está envolta em sono. . . » [. . .] Holberg buscou inspiração em Calderón de la Barca, que, por sua vez, foi buscar inspiração para sua peça nos contos árabes das Mil e uma Noites. Mas a comparação da vida com um sonho é um tema cuja raízes remontam a um passado longínquo e se estendem até a China e a Índia. O sábio chinês Chuang-Tsu (350 a.C., aproximadamente) sonhou certa vez que era uma borboleta. Quando acordou, Chuang-Tsu se perguntou se era um homem que tinha sonhado que era uma borboleta ou era uma borboleta que agora estava sonhando que era um homem."[4]

Os dois atores leram o texto de Calderón na íntegra e foram questionados: "Em que medida ele se relaciona com o que estávamos discutindo? Como essas palavras repercutiram em vocês? Quais as idéias presentes no texto que vocês consideram fundamentais para compor o nosso discurso cênico?"

Como o texto produziu conexões interessantes, surtindo uma reação positiva no restante do grupo, decidimos experimentá-lo como ponto de partida de jogo. Pedimos aos dois atores que realizassem uma edição em conjunto do texto e escrevessem uma cena de abertura.

A primeira idéia destacada pela dupla foi pensada para ser encenada não como uma afirmação, conforme o original do autor, mas assumindo um tom de pergunta :

> "Aprendamos, pois vivemos em um mundo tão singular,

---

[4] Gaarder, 1996, p. 248.

que o viver é só sonhar; e a experiência medonha
diz-me que na vida o homem sonha o que é até despertar."[5]

Questionamos se deveríamos colocar na íntegra o texto editado pelos atores, que quando lido parecia longo. Antes de descartá-lo, argumentamos que poderíamos testá-lo no jogo com o espaço. Na primeira tentativa vimos que, ao contrário da previsão do grupo, o deslocamento poderia ter mais texto, tendo em vista a distância entre a porta de acesso ao corredor e o portão lateral do palco. Esta passagem do texto terminou ampliando o significado da narração na atuação *irônica* dos narradores diante do que foi considerado por nós a *ingenuidade do bom cristão* do autor espanhol:

"Sonha o rei que é rei e insiste em tal engano, mandando,
dispondo e governando, e à lisonja não resiste.
Mas meras cinzas torna-se o triste, que esta é de todos a sorte.
E ainda há quem queira reinar vendo que há de despertar no
triste sonho da morte?"

Logo em seguida a edição do texto mantém a abordagem direta sobre o sentido da vida, a questão central do roteiro:

"Sonha o rico com a riqueza
que mais bens lhe oferece;
sonha o pobre que padece sua miséria e pobreza.
Sonha o que adquire grandeza, sonha o que luta e pretende,
sonha o que agrava e ofende, e no mundo , em conclusão,
todos sonham o que são, mas isso ninguém compreende.
Que é a vida? Fúria!
Que é a vida? Ilusão!
Uma sombra, uma ficção;

---

[5] Todos os fragmentos de *A Vida É Sonho* citados neste capítulo foram retirados de Calderón de la Barca, 1994.

E a sorte não pode dar senão pouco,
Pois que a vida sonho é
e os sonhos, sonhos são."

Uma outra passagem foi mantida por eles com o objetivo de servir de transição do público, do corredor lateral até o palco e como *ponte* para o início da fábula:

"Pois, se é – e há de se ver desvanecida entre sombras
a grandeza e o poder, a majestade e a pompa –
saibamos aproveitar esse instante que nos toca,
pois na vida só se desfruta o que entre os sonhos se goza."

Após a definição acerca da montagem do texto de abertura aprovada por todos os participantes, o próximo passo foi o jogo teatral com o texto narrativo no espaço determinado pelo encenador, o *hall* do teatro. Ao chegar em cada recorte de espaço, utilizamos a *criação de imagens* como forma de exploração anterior ao jogo, sem preocupação com o texto: "De quantas formas podemos alterar a luz deste espaço ou de quantas formas os narradores podem se posicionar e se dirigir ao público neste espaço?"

Foi interessante descobrir que quando se apagam as luzes internas do *hall*, através da transparência da parede e das portas de vidro da frente do teatro, podíamos ter uma visão com um efeito de *recorte cinematográfico* da praça, situada entre o teatro e o prédio de aulas e iluminada pela cor âmbar.

Nas retomadas de jogo, os atores jogaram com o texto em mãos em vários locais. A platéia, formada pelos outros participantes e pelos músicos, opinou sobre o posicionamento dos atores, os melhores momentos para dividir o texto e criar pausas, o acento dado às palavras consideradas mais importantes, sugerindo até mesmo cortes do texto e das ações e deslocamentos, no intuito coletivo de encontrarmos uma forma concisa e esteticamente agradável.

Após os jogos teatrais com texto na mão, os dois atores se reuniram e realizaram ainda novos cortes no texto. Na seqüência de várias experimentações, surgiu a idéia da criação de uma procissão que estivesse presente na abertura, que surgiria no meio do trajeto e voltaria a aparecer no final.

O passo seguinte foi unir as diferentes partituras cênicas. Sob a forma de retomada de jogo teatral, coordenamos a fusão dos dois jogos. Dessa forma, enquanto os narradores diziam o texto de Calderón, o público pôde assistir ao surgimento de duas procissões, uma de cada lado da praça em frente ao teatro, e uma delas trazia o estandarte azul e outra a bandeira do encarnado. No jogo, elas uniram-se em um único cortejo ao entrar no teatro, quando as portas são abertas pelos narradores.

A METAMORFOSE

A personagem do inseto que se transforma em mulher já havia sido experimentada em vários jogos teatrais, conforme vimos no terceiro capítulo. No roteiro, constava esta ação da metamorfose como início da narrativa.

Em um primeiro momento, fizemos o jogo no qual o ator se relaciona com a luz e os objetos do espaço físico.

Em seguida ao aquecimento, nós propusemos a *improvisação sem olhar externo* com foco no estranhamento do espaço da caixa cênica. Pedimos que examinassem possibilidades de transformação simbólica dos objetos cenográficos e o piso do palco, das escadas, das varandas, passarelas e varas do urdimento. A partir do tema *fim de milênio*, cada recorte do espaço gerou ações físicas que direcionavam a emissão de uma frase, de autoria do ator.

Com a intenção de experimentar possibilidades diferentes para a disposição dos narradores e da personagem principal no espaço, utilizamos o jogo da criação de imagens.

Depois de definido o contexto, o foco passou a ser a configuração da metamorfose. O primeiro texto literário, apresentado através da nossa narração, foi um recorte da introdução do conto homônimo de Kafka. Utilizamos uma dinâmica para introduzir a discussão sobre os aspectos sensoriais e físicos necessários à cena. Neste momento argumentamos que, para *canibalizar* Kafka, deveríamos apropriar-nos de sua atmosfera, recriando-a. Selecionamos uma seqüência do texto, ocultando as indicações de local e tempo. Enquanto o texto era lido, o grupo, de olhos fechados, imaginava a cena:

> "Ao despertar pela manhã após ter tido sonhos agitados, [. . .] encontrou-se em sua própria cama transformado em inseto gigantesco. Estava deitado de costas – endurecidas tal qual uma couraça – e ao erguer um pouco a cabeça conseguiu ver seu ventre marrom e abaulado dividido em segmentos rijos arqueados. [. . .] Suas inúmeras pernas – miseravelmente finas se comparadas ao resto do volume de seu corpo – agitavam-se desordenadamente ante seus olhos. O que aconteceu? – pensou ele. [. . .] naquela situação em que se encontrava não podia virar-se. [. . .] tentou escorregar para sua posição primitiva. O movimento seguinte porém era difícil, principalmente por ser agora exageradamente grande. Precisaria ter braços e mãos que o ajudassem a erguer-se; em vez disto, entretanto, tinha apenas inúmeras perninhas que não paravam de agitar-se em todas as direções, e que nem mesmo podia controlar. Ao tentar dobrar uma delas, era a primeira a retesar-se em linha reta [. . .] todas as outras pernas enquanto isso, ondulavam-se ainda mais intensamente, atingindo uma grau máximo de agitação. [. . .] apesar do esforço para respirar e o imenso volume de seu corpo, este finalmente acompanhou o movimento de sua cabeça. [. . .] Ele já movimentara o corpo de tal forma que mal podia manter o equilíbrio, balançando-se com toda a força e teria que usar sua energia para tomar a decisão final."[6]

Após esta introdução, propusemos uma *improvisação coletiva sem olhar externo* no espaço vazio com o mesmo tema metamorfose, só que desta vez utilizamos a recriação de Luís Fernando Veríssimo. Retomamos *o início de sua* crônica, desta vez como parte integrante da instrução:

---

[6] Kafka, 1981, pp. 7-9.

> "Uma barata acordou um dia viu que tinha se transformado num ser humano. Começou a mexer suas patas e descobriu que só tinha quatro, que eram grandes e pesadas e de articulação difícil."[7]

Nossas instruções durante a improvisação focalizaram em primeiro lugar as reações aos impulsos corporais, as necessidades físicas de equilíbrio e locomoção. Em seguida, as instruções estimularam a ampliação do gesto extracotidiano e maior mobilização da energia através da alteração da respiração e da tomada de determinadas posições físicas, do equacionamento de tensões musculares, do envolvimento físico com a verdade cênica. Por outro lado, estimulamos o envolvimento com o foco, a reação a um corpo imaginário cuja descoberta gradual causa estranhamento e repulsa, a visão de limites espaciais, o envolvimento com o desejo de fugir, de se esconder, dentre outros. Instruções para a ativação do imaginário dos atores se alternaram às instruções de caráter físico como por exemplo: "Manter o foco nas próprias mãos, no sexo, nos pés, foco na ausência de equilíbrio, [. . .] ela deseja retornar do local onde saiu, o que acontece? Ela tenta erguer-se, o que acontece?"

Após o estabelecimento de vários jogos, sintetizamos um roteiro de ações básicas, em uma seqüência com início, meio e fim. Foi desse momento em diante que realizamos o diálogo entre atores e músicos, quando a música foi improvisada a partir de uma cena proposta pela atriz.

Avaliando um dos jogos que uniram o jogo da atriz e a relação com os narradores, surgiu a necessidade de um texto que servisse de contraponto poético à partitura de ações físicas da metamorfose em ser humano (Foto nº 24). Pedimos que as demais mulheres do grupo pesquisassem e trouxessem uma proposta de texto literário que pudesse servir de pensamento da personagem. Uma dupla de participantes trouxe fragmentos de Clarice Lispector e realizaram uma edição. Quanto ao texto

---

[7] Veríssimo, 1987, p. 79.

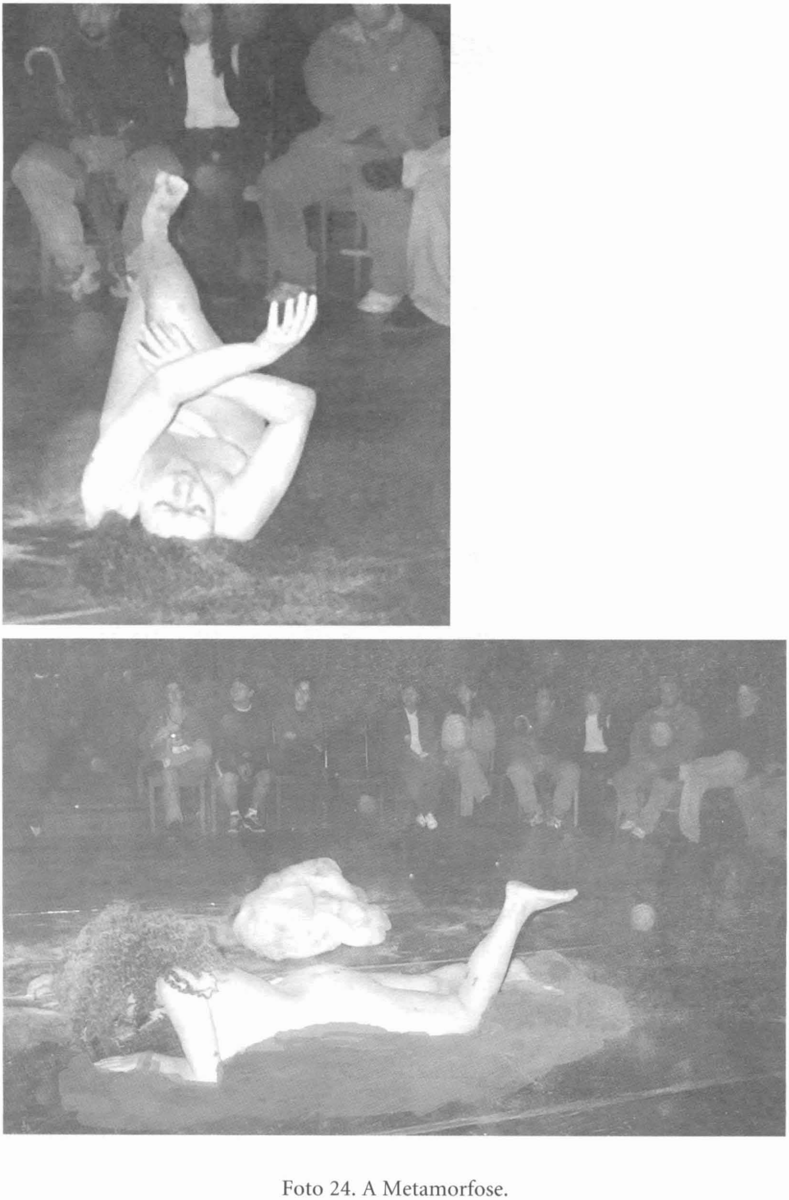


Foto 24. A Metamorfose.

dos narradores, um ator propôs uma síntese a partir das anotações que fez ao ver os jogos. Na representação, a cena foi apresentada da seguinte forma:

"Azul" e "Encarnado" abrem as portas, que se deslocam sobre trilhos. Dentro da sala escura, com piso de madeira, podemos ver um círculo de cadeiras ao redor do foco de luz de um refletor. Esta luz é de cor âmbar e ilumina, no ponto central do tablado, um monte de tecido disforme coberto por terra. Ouvimos efeitos de instrumentos de percussão que lembram sons naturais como água e chuva. Duas luzes de serviço da caixa cênica também estão acesas, mas não iluminam quase nada. Vários atores estão espalhados nos vários níveis do espaço, incluindo a varanda e a passarela do urdimento. Duas varas de cenário estão posicionadas na altura de dois metros acima do piso do palco, num plano acima do público. Em uma delas o "Encarnado" está em pé, ao passo que na outra está sentada uma mulher. O público se acomoda nas cadeiras.

ENCARNADO – Profetas anunciam o fim dos impérios.

AZUL – Outros alertam-nos para o nascimento do mais terrível deles.

ENCARNADO – Homens desesperam-se prevendo a nova era das trevas.

AZUL – Homens rejubilam-se, predizendo o novo Renascimento. (*aproximando-se do monte de tecido no centro da roda, ele apanha um punhado de terra numa das mãos*). Certa vez, entre a luz e a escuridão, uma metamorfose aconteceu (*deixando escorrer terra de suas mãos sobre o monte*). Era uma vez, uma barata.

Efeitos sonoros de percussão são realizados pela banda que se encontra acima, na varanda, fora da visão do público. As varas começam a balançar em movimento pendular, sobre a cabeça de alguns membros da platéia. Som de tambores. Começa a metamorfose. O saco com terra começa a se mover. Surgem, aos poucos, diversas partes de um corpo nu de mulher coberto de lama. A "Mulher" desvencilha-se do casulo enquanto estranha, cada vez mais assustada, cada parte de seu novo corpo. Em seguida, ela inicia uma busca para encontrar um lugar para se esconder e mesmo retornar ao casulo, mas não obtém êxito. Com muita dificuldade, ela consegue finalmente manter-se em pé.

O "Encarnado" lhe apresenta um espelho. Ao ver pela primeira vez sua imagem refletida, ela emite um forte grito, que é repetido ao mesmo tempo por outras três mulheres. Os tambores param. A mulher que está numa das varas penduradas começa a falar, seguida por outras duas vozes femininas que estão escondidas no urdimento:

VOZ 1 – A grossura branca imobilizara-se agora por cima das cascas. Olhei para o teto, descansando um pouco os olhos que eu sentia terem se tornado fundos e grandes.

VOZ 2 – Mas se eu gritasse uma vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar.

VOZ 1 – Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante.

VOZ 2 – Olhei para o teto com olhos pesados, tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito, um primeiro grito desencadeia todos os outros.

VOZ 1 – O primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida. Se eu gritasse, acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror.

VOZ 1 – Se eu gritasse, desencadearia a existência. A existência de quê? A existência do mundo.[8]

Enquanto as mulheres dizem o texto, "Azul" cobre a "Mulher" com um cobertor, conduzindo-a até a parede de fundo do palco.

Quando em um ensaio corrido trabalhamos o deslocamento do público, sentimos necessidade de incluir um texto para todos o término da cena e a mudança de espaço. Nesse sentido, um fragmento de Brecht foi trazido por um dos atores no encontro seguinte: "Senhoras e senhores venham para a luz do dia, não sintam vergonha." [9]

---

[8] Seleção de fragmentos de Lispector, 1998, pp. 62-3.

Com esta frase, o "Encarnado" abre uma grande porta nos fundos do palco,[10] atraindo o público que o segue por um corredor escuro, até parar diante de uma porta de vidro, cuja transparência permite ver os edifícios geometricamente enfileirados ao fundo de uma praça, imagem que nos remete inevitavelmente à cidade de Brasília. Foi sentida, neste momento, a necessidade de um texto que fizesse a ligação entre a personagem e o espaço além da porta e permanecemos com uma frase advinda do jogo: "A história de nossa heroína começa no porão de um templo de uma cidade chamada Perínzia (aponta na direção da porta). Será nesta cidade que a «Mulher» irá encontrar o seu lugar."

PERÍNZIA

O contexto espacial para a narrativa da "Mulher", como vimos no Capítulo 3, surgiu do jogo com texto *As Cidades e o Céu*, de Italo Calvino. Nesta terceira oficina, retomamos o mesmo procedimento, em primeiro lugar com os narradores.

Após sucessivos jogos teatrais, decidimos experimentar a hipótese de um outro personagem mostrar a cidade. A presença de novo narrador resolveria um problema de otimização do tempo no deslocamento do público entre a porta de fundos do teatro e o ponto final da estação, ou seja, o espaço entre os dois orelhões que existiam em frente ao monumento do relógio, no centro da praça central da USP. Em uma das propostas, foi retomada por um dos participantes a personagem de um "guia", que se apropriou das palavras de Calvino, intercalando-as com passagens criadas no improviso.

---

[9] Fragmento de *A Santa Joana dos Matadouros* (Brecht, 1997, p. 75).

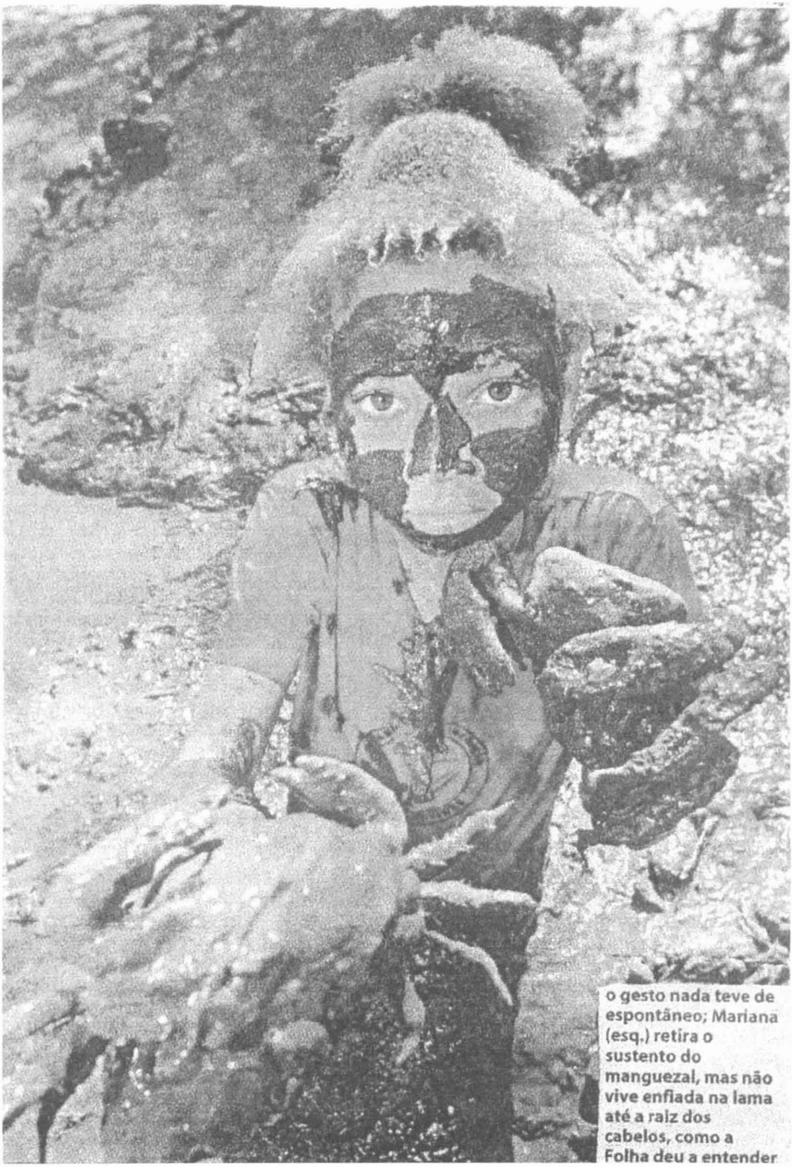
[10] Nesta sala do Teatro Laboratório, grande parte da parede de fundo do palco é uma porta de grandes proporções, que ao deslizar sobre os trilhos abre uma passagem, dando acesso ao corredor, que termina na saída dos fundos do prédio.

Para preencher teatralmente este deslocamento do público iniciamos pelo trabalho iconográfico, quando formamos um painel sobre esta cidade, surgindo imagens que faziam referência aos recentes incidentes reais ocorridos no contexto da universidade, como o afogamento do estudante de medicina durante uma festa de calourada, o corpo do menino negro e pobre encontrado na raia olímpica do câmpus, e as meninas de programa universitárias. Imagens retiradas de reportagens publicadas na imprensa naquele período, por exemplo, misturavam-se a imagens menos datadas como a de velhos que moram na rua e outros tipos de desabrigados.

Trouxemos para a discussão uma imagem que foi depois cogitada para ser a imagem central de Perínzia, a dos adolescentes embriagados que ateiam fogo em um índio que dorme na rua. Trouxemos também uma fotografia que nos pareceu revelar outro aspecto *perínzico* da cultura brasileira: uma menina de onze anos mostra caranguejos que capturou num manguezal, tendo a face estrategicamente pintada de lama, dando um enfoque *exótico* à miséria (Figura nº 2). Esta foto foi publicada na primeira página do maior jornal do país e teve sua fabricação denunciada pouco tempo depois pelo próprio *ombudsman* desse órgão.

Estes exemplos ilustram a discussão não só quanto às contradições sociais em países como o Brasil, como também sobre a hipocrisia e a falta de moral e de ética que prolifera em nossa *sociedade do espetáculo.* O grupo levantou vários pontos em suas discussões, que giraram em torno da visão do Brasil como um país que, como Perínzia, vivia o contraste entre as profecias esperançosas de um país do futuro, uma autoimagem de terra próspera, de um povo alegre, solidário e cordial, e os resultados *monstruosos* de sua natureza real, barbaridades que parte de seus habitantes não querem assumir e escondem nos *porões* da indiferença, do esquecimento, da falta de responsabilidade social e de ética.

Quando partimos para a exploração do espaço, nossa instrução procurou alertá-los para o perigo de uma abordagem *panfletária* do tema e a busca de imagens formadas pelo entrechoque de elementos contraditórios. Vários subgrupos testaram a criação de imagens, a partir do tema Perínzia e de frases selecionadas de textos da literatura pelo grupo. Esta



o gesto nada teve de espontâneo; Mariana (esq.) retira o sustento do manguezal, mas não vive enfiada na lama até a raiz dos cabelos, como a Folha deu a entender

Figura 2. Imagens de Perínzia: o jornal treatraliza a miséria

criação de imagens deveria traduzir a versão do grupo sobre Perínzia, a partir deste fragmento:

> "Nas ruas e praças de Perínzia, hoje em dia, vêem-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê: gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas."[11]

Dessa forma surgiram imagens que, segundo seus proponentes, nos remetem à natureza de *monstros* bem brasileiros, como a queima de um velho índio por adolescentes embriagados, um amontoado de miseráveis que se submetem à mendicância (Foto nº 25), um grupo armado de porretes que corre atrás de alguém que grita desesperado, dentre outras. Elas foram pensadas para servir de contraponto ao ritmo de samba executado pela banda de música e à falsa cordialidade da "Guia", presentes no jogo anterior.

Foram resolvidas as imagens e as ações cênicas que permearam o trajeto do teatro até o espaço onde haviam duas cabinas telefônicas, feitas de concreto e vidro, que delimitavam o final do caminho e a calçada que circunda o monumento do relógio (Fotos nº 26 e nº 27). Ali, porém, fez-se necessária uma cena de conclusão desta transição, que aglomerasse o público, preparando-o para o segundo momento da vida da "Mulher".

Vários jogos foram feitos a partir do espaço com instruções do tipo: "Como podemos transformar estas cabines telefônicas?" Um dos jogadores propôs um ritual de inauguração do monumento do relógio, inspirado na notícia real de que a administração do câmpus da USP havia consertado o mecanismo do relógio, depois de alguns anos demonstrando a hora errada. Introduzimos como elemento de uma das retomadas de jogo um fragmento de Heiner Müller:[12] "A revolução é a máscara da morte, a morte é a máscara da revolução". O fragmento deu uma

---

[11] Calvino. Op. cit., p. 130.

[12] Müller, 1987, pp. 35-56.

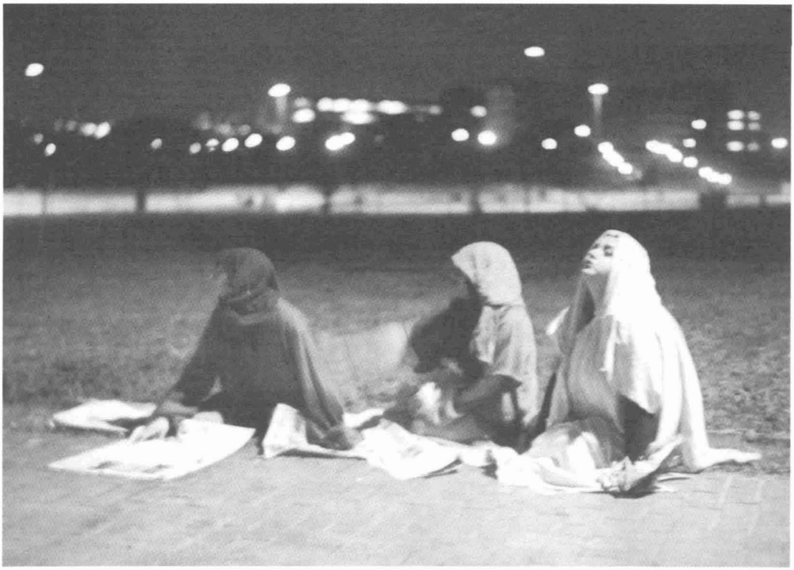


Foto 25. Perínzia, a cidade perfeita.

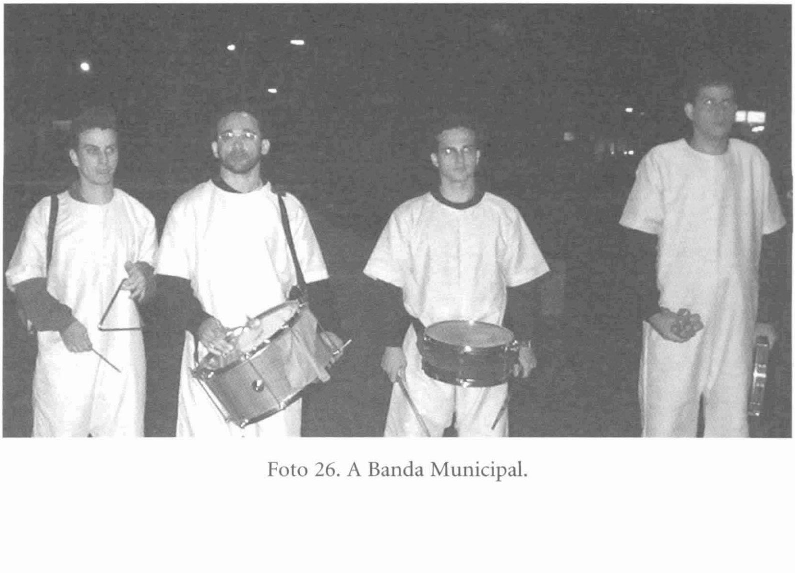


Foto 26. A Banda Municipal.

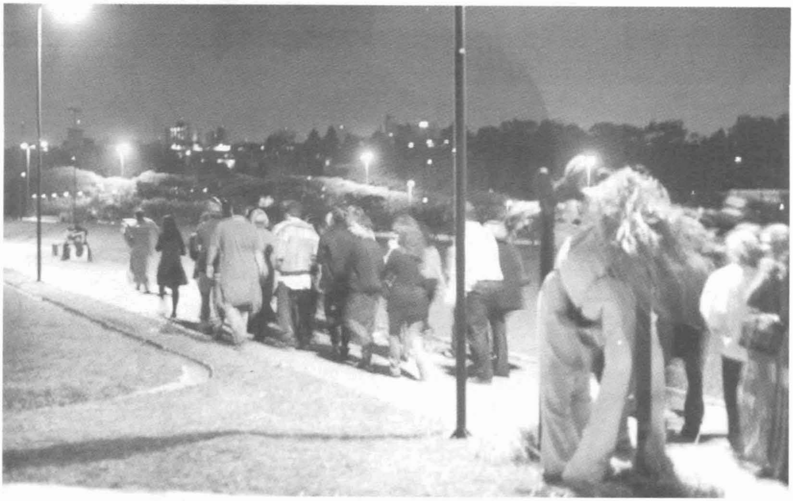


Foto 27. O público segue o guia em direção ao monumento.

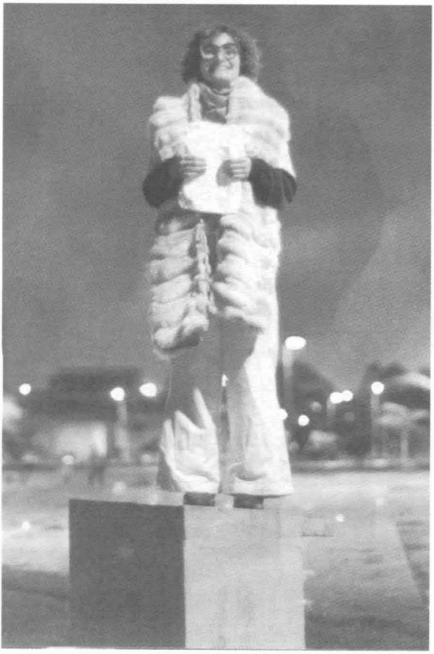


Foto 28. O discurso da Prefeita.

conotação política ao jogo, que terminou revelando um grupo terrorista de esquerda que interrompe violentamente a cerimônia e assassina a "Prefeita" (Foto nº 28) e a "Guia". Enquanto o público vê os corpos mortos das duas através do vidro e a fuga dos terroristas que desaparecem no espaço da praça, "Azul" e "Encarnado" concluem a narração de Perínzia.

Discutimos em um dado momento a pertinência de usarmos ou não este final do conto na voz dos narradores, encerrando o percurso do público com a "Guia", antes de anunciar a próxima estação cênica:

> "Os astrônomos de Perínzia encontraram-se diante de uma difícil escolha: ou admitir que todos os seus cálculos estavam errados e que suas cifras não conseguem descrever o céu, ou revelar que a ordem dos deuses é exatamente aquilo que se espelha na cidade dos monstros."[13]

Prevaleceu a opinião de que, apesar de redundar um pouco com as imagens geradas no jogo, haveria um prazer estético e uma lógica inerente ao ato de ouvir aquela narração, naquele espaço, após uma cena sobre a violência da cidade. Estes motivos nos levaram a manter o texto do autor na íntegra.

BATISMO

Para esta estação estavam presentes no roteiro apenas indicações muito gerais:

> "A «Mulher» se mistura aos mendigos da cidade, conhece um homem pelo qual se apaixona e passa a morar com ele. Tempos depois ela se vê pela primeira vez diante da morte de alguém. O choque desta descoberta mudará o rumo de sua vida".

Dois grupos foram convidados a propor jogos em um espaço predeterminado pelo encenador, que deveriam necessariamente concluir com a seguinte frase de Veríssimo, dita pela "Mulher": "Como é que alguém consegue viver sabendo que vai morrer?"[14]

---

[13] Calvino, 1998, pp. 130-1.

[14] Veríssimo, 1987, p. 80.

Vários textos foram pensados tanto por nós, como pelo grupo, para a elaboração da dramaturgia desta estação.

Uma das nossas propostas para as retomadas de jogo, foi que os subgrupos considerassem o fragmento *Baal e os Dois Mantos*, já utilizado quando estivemos na Praça da República. Pedimos que eles adaptassem a ação proposta por Brecht às necessidades impostas pelo roteiro. Um dos subgrupos transformou o papel associal de "Baal", o homem que possui dois mantos em um "Pai de Família". O resultado foi interessante. Pedimos ao ator que improvisou o personagem do "Pai" para pesquisar fragmentos de texto literário para compor o texto de seu discurso após a morte do mendigo.

Decidida a estrutura central da cena, voltamos a pensar o espaço. Na discussão sobre as imagens trazidas por eles surgiu uma foto que inspirou a solução espacial e cenográfica para representar a moradia da protagonista: uma criança sentada em uma pequena ilha flutuante feita de caixotes amarrados por uma corda, durante uma enchente. Discutimos que, de todas as concepções testadas no jogo no espaço, uma ilha de caixotes no espelho d'água que circunda a torre do relógio da praça central seria a solução mais adequada. Esta *ilha* de caixotes de madeira foi amarrada com corda ao monumento e trouxe a necessidade de que o personagem do mendigo andasse com pernas metálicas (foto ao lado).

Para o encontro entre a "Mulher" e o morador desta ilha, o ator foi convidado a propor fragmentos de textos que compusessem a sua fala: "Quem é este homem? Nesta relação que vocês descobriram em jogo teatral, o que ele pode dizer a ela?" Foi interessante ver retornar, na proposição do ator, o fragmento de texto da poesia *A Educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto, desta vez sob a forma de canção:

> "Uma educação pela pedra: por lições;
> Para aprender da pedra, freqüentá-la; [. . .]
> lições da pedra (de fora para dentro, cartilha muda) para quem soletrá-la. [. . .] Lá não se aprende a pedra: lá a pedra, uma pedra de nascença, entranha a alma."[15]

---

[15] Melo Neto, 1991, p. 12.

A Mulher encontra o poeta: uma ilha de caixotes no espelho d' água.

O poema estimulou o desenvolvimento de um personagem culto, cujo discurso existencialista nos jogos nos levou a propor a leitura de dois textos, "O Mundo Contempla o Mundo, o Universo como Espelho" e "Como Aprender a Estar Morto", ambos de Italo Calvino. O ator selecionou fragmentos destes textos e deixou que estes conteúdos contaminassem, a cada retomada, a fala de seu personagem diante da "Mulher", como por exemplo:

> "De quem são os olhos que olham? [. . .] há uma janela que se debruça sobre o mundo; mas e do lado de cá? Não será [. . .] uma parte do mundo que está olhando a outra parte do mundo? [. . .] dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o *eu* não seja mais que a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo. [. . .] O universo é o espelho em que podemos contemplar só o que tivermos aprendido a conhecer em nós."[16]

Após o estabelecimento do encontro dos dois, retomamos a presente questão: Como configurar o momento em que a protagonista descobre a morte? Foi neste sentido que retomamos o jogo com o fragmento "O Maligno Baal, o Associal e os Dois Mantos", de Brecht, cuja situação nos serviu de modelo para a segunda parte desta estação:

"CORO –
O animal sem pêlo
No frio ele gela e
O frio vem
O homem sem manto
Gela porque está frio
E o pensador ama
O mundo como ele é.

---

[16] Calvino, 1994, pp. 104-12.

O POBRE –

Boa tarde senhor.

BAAL –

Você sabe que não deve se dirigir a um homem na rua?

O POBRE –

Está muito frio senhor. [. . .] O senhor pode me emprestar um manto ? [. . .] Está frio. Não tenho manto. Tenho frio, irmão."[17]

No jogo, Baal foi transformado no "Pai de Família", que ao pensar que a abordagem do pobre é um assalto, saca um revólver e rende o mendigo:

PAI –

O que é isso? Está querendo me matar seu filho da mãe? Polícia, socorro! Não se aproxime! Abaixe-se! Ponha as mãos no chão se não eu estouro a sua cabeça, vai!

POBRE –

Está muito frio, senhor, o senhor pode me emprestar um manto?

PAI –

Você não me engana! Tire a roupa, você deve estar armado e quer me pegar, tire a roupa agora que eu estou mandando (o homem tira a roupa) No chão! Deita no chão! Seu escroto, nojento, filho da puta querendo me assaltar, um pai de família, casado, três filhos!

Enquanto o "Homem Pobre" treme de frio deitado na calçada, o "Pai de Família", sempre apontando a arma para a sua cabeça, começa a falar sem parar, de forma cada vez mais nervosa. Pedimos ao jogador que procurasse um texto para se apropriar, integrando-o à fala. Ele selecionou um fragmento de *O Assassino*, de Ionesco, recriando um longo discurso enquanto o pobre morre de frio:

---

[17] Brecht, 1997, p. 9.

PAI –

> A felicidade também poderia ter chegado a você, bastava paciência, mas não, ninguém espera pelo dia do cumprimento de seus atos, agora você arruinou a sua própria felicidade, e a minha, e a de todos.

Para finalizar o discurso, no momento imediatamente anterior ao "Pai de Família" perceber a morte do mendigo, o jogador retoma uma pergunta de "Baal": "Você tem alma?" e continua citando-o quando recomeça a falar, de forma tensa, olhando para os lados, escondendo a arma em seu sobretudo:

> "O homem é duro demais, por demais voltado para o material, como por exemplo você [. . .] na minha roupa mais íntima trago algo. [. . .] você pode dizer algo contra isso, hein? Não, não pode, então tenho razão."[18]

Os jogos unindo a partitura de ações do encontro da "Mulher" e o mendigo e a posterior união com a cena dos dois mantos de Brecht trouxeram à tona a necessidade de outros personagens que pudessem, por meio de uma narração distanciada, dar a *costura* necessária às duas cenas, ao mesmo tempo que trariam um teor mais realista e portanto menos *romântico* ao universo dos pobres de Perínzia. Dessa forma, para se contrapor tanto ao tom existencialista do encontro entre as duas figuras à margem, quanto ao frio determinismo da cena da morte descrita por Brecht, eles criaram as duas meninas de rua (Fotos nº 29 e 30).

Após o primeiro improviso a partir da proposição de personagem (*Quem*), indicamos a leitura do texto *Pequenas Estórias*, de Guimarães Rosa. As duas jogadoras foram convidadas a selecionar algumas palavras soltas e expressões utilizadas pelo autor, com o intuito de se apropriarem de alguns elementos do estilo de Guimarães Rosa. Após a leitura, os atores escreveram as expressões selecionadas, mas não editaram

---

[18] Brecht. Op. cit., p. 10.

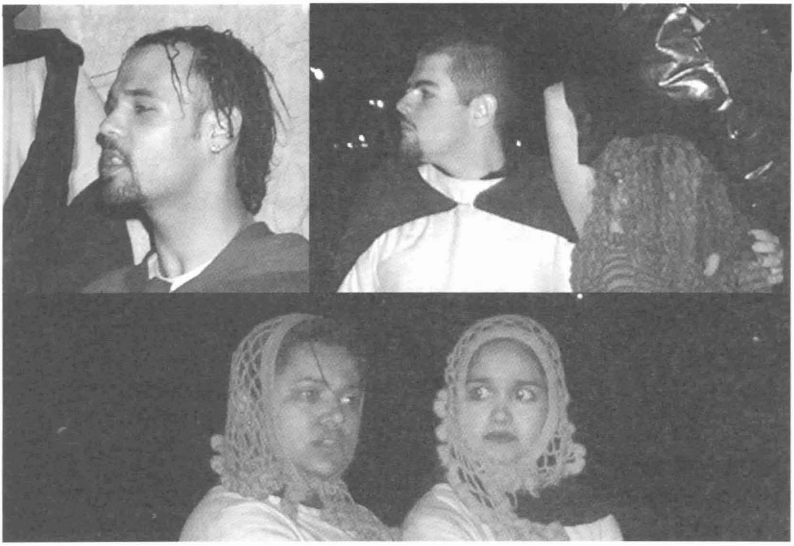


Foto 29. Acima: Os narradores e a Mulher na sua fase "sem teto". Abaixo: As meninas de rua comentam o encontro: improviso mesclado com fragmentos de Guimarães Rosa.

Foto 30. O encontro.

de imediato o texto, voltando a jogar utilizando novas expressões retiradas do autor mineiro. São exemplos desta apropriação os seguintes trechos, que, juntos, completam uma pequena narrativa:

> Foi de incerta feita o evento. Foi o caso de uma recém-chegada na cidade. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica. Ia uma mulher com um saco. Numa viagem inventada no feliz. Quem poderia esperar coisa tão sem pé nem cabeça?
>
> Acontecido no acontecido, encontrou o homem apiedado diferentemente, de fora da província humana.
>
> Era um homem de oco de caras, sem aparências, mas segundo a muito engraçada expressão, já muito entrado em anos [. . .] Estavam lado a lado, a meio olhos. Aconteciam os não fatos no não tempo. Silêncio na imaginação.
>
> Só o um-e-outra, um si juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor.
>
> Os dias iam. Passavam as coisas, no embaraço de inconstantes horas – as esperanças velhas e as desanimações novas.
>
> Tempo vai, tempo vem. Foi então que aconteceu o acontecido.
>
> O frio está ficando coisa. É um frio retrospectado.[19]

Na conclusão da cena, enquanto a "Mulher" sai do espelho d'água em direção ao corpo estirado na calçada, as narradoras interferem diretamente na cena:

> NARRADORAS –
>
> Fez-se o monumental desfecho. vivera-se o dia.
> Só restava, imudada e irreal, a pedra.
> Ele está morto. Isso muda o acontecido.
>
> MULHER –
>
> (*sacudindo o corpo*) Ei, acorde, levanta daí, vamos pra casa.
>
> NARRADORAS –
>
> (*aproximando-se da Mulher*) Tá morto, mortinho mesmo, esta-

---

[19] Cf. Rosa, 1985.

telado. Morreu. Deu o indeciso passo. Morreu, ó.
(*A Mulher tenta reanimá-lo novamente.*)

NARRADORAS –

Apanhou a alma entre os pés, botou-se noutra. É hora de confirmar o rumo de sua vida (*elas tentam levá-la embora, mas a Mulher insiste em ficar com ele*). Ei, você é furibunda de tola?

Com o morto nos braços, a "Mulher", sob o efeito do choque, retoma a frase de Veríssimo: "como é que alguém consegue viver sabendo que vai morrer"? (Fotos nº 31 e nº 32) "Azul" e "Encarnado" concluem a cena e anunciam a próxima estação.

O PACTO

Se o papel do "Diabo" surgiu no trabalho através da versão do evangelho de Saramago, o mito da venda da alma surgiu pela primeira vez em um fragmento de texto de Guimarães Rosa, material textual trazido por um dos jogadores durante a exploração de textos diversos. Em um dos jogos surgiu a figura do "Tinhoso" à espreita da conquista da alma. Na avaliação comentamos o enfoque do "Diabo" como uma força presente dentro do próprio homem, presente no recorte do romance de Guimarães Rosa:

> "Do demo? Não gloso. [. . .] Por mim, vi tantos que aprendi. [. . .] E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? [. . .] Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum." [20]

---

[20] Rosa, 1972, pp. 2-3.

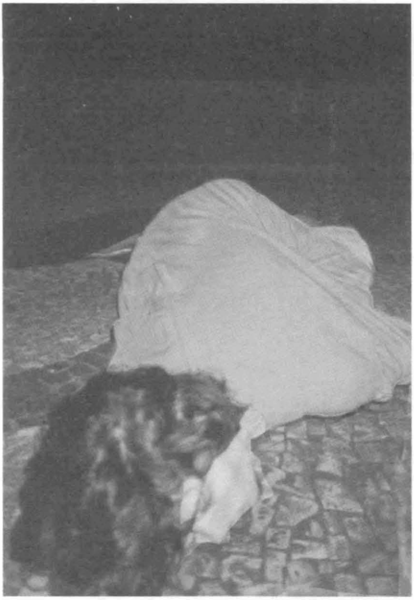


Foto 31. O homem sente frio.

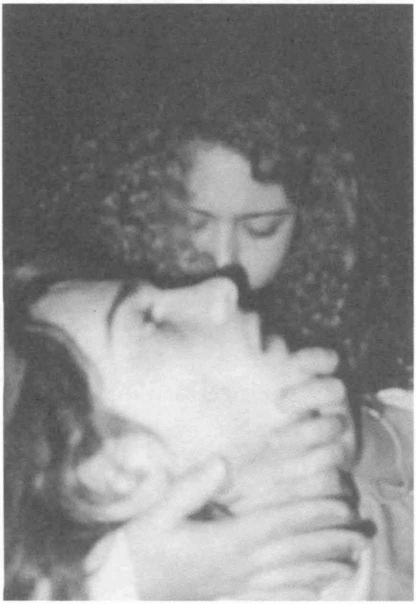


Foto 32. Mulher: "- Como é que alguém consegue viver sabendo que vai morrer?"

Uma de nossas interferências mais fortes na confecção do roteiro aconteceu através da proposição da cena do pacto como forma de justificar o enriquecimento da "Mulher".

Partindo de uma cena apenas situada como ação no roteiro, ou seja, sem nenhuma indicação prévia de textos, realizamos um série de imagens cênicas com base no tema e com a delimitação do espaço dada por nós, tendo como principal estímulo a seguinte instrução: "Como configurar cenicamente a *venda da alma* da "Mulher" neste espaço e para um público situado deste ponto de vista?

Após perceber o resultado de algumas séries de imagens, interferimos nas improvisações mediante a apresentação de um fragmento de *O Castelo dos Destinos Cruzados*, de Italo Calvino, como ponto de partida de *jogo teatral com texto narrativo*. Neste texto podemos perceber a inspiração para a abordagem que o grupo adotou em relação ao tema do pacto:

> "Mas podíamos igualmente entendê-la como um discurso sobre a alma e sobre o corpo como o vaso da alma. [. . .]
>
> – A alma ? – podia ter respondido o nosso Fausto – e se eu não tiver alma?
>
> [. . .] – Tens medo de que nossas almas caiam nas mãos do Diabo? – teriam perguntado os habitantes da cidade.
>
> – Não: de que não tenhais almas para dar-lhe."[21]

Após as primeiras discussões sobre o tema, convidamos o grupo a pesquisar textos e indicamos a leitura de *Dr. Faustus*, de Cristopher Marlowe.[22] Uma das jogadoras adaptou um fragmento de *Dr. Fausto Liga a luz*, de Gertrude Stein, escrevendo-o no roteiro como uma de suas sugestões:

> "Eu estava enganada e eu tinha acreditado, eu pensei que precisa-

---

[21] Calvino, 1997, pp. 29-30.

[22] Marlowe, s.d.

va de você eu pensei que estava sendo tentada e eu sei que nenhuma tentação existe até que você diga que sim." [23]

Outra proposta desta mesma participante foi a seguinte adaptação de um fragmento de Marlowe:

> "Diz-me Filha do Homem, dar-me-ás teu corpo?
> Se sim, serei escravo ao teu serviço,
> Dar-te-ei mais do que pedir vislumbres"[24]

Durante diversas retomadas, um dos membros ficou encarregado de anotar falas improvisadas e escreveu uma proposta de cena, na qual introduziu seu próprio texto, como esta fala de "Mefistófeles". Outro membro do grupo trouxe ainda uma adaptação de um fragmento de Fernando Pessoa,[25] que foi incorporada na fala da "Mulher", conforme podemos observar no seguinte trecho da cena (Fotos nº 33 e nº 34):

MEFISTÓFELES –

Não existem almas, Filha do Homem. Se houvesse almas, você crê que Deus estaria tão preocupado com o comportamento dos vivos? Deus quer corpos, Filha do homem, assim como eu.

ANJO 1 –

Vês isto? (*aponta para o reflexo da "Mulher" na água. Ela percebe que está envelhecendo, vê as principais rugas*) Para que proteger isto? Isto que morre, isto que vai apodrecer, isto que neste exato momento já está apodrecendo. Então, aceitas?

MULHER –

Folgaria de encher um dia, numa hora, num trago único, todos os vícios, ainda mesmo que fosse condenada eternamente ao tal inferno, a um inferno real.[26]

---

[23] Adaptação de Gestrude Stein, 1998.

[24] Adaptação de Marlowe, s.d.

[25] Adaptação de Pessoa, 1994.

[26] Ibidem.

Foto 33. Mefistófeles: "- Não existem almas, filha do Homem..."

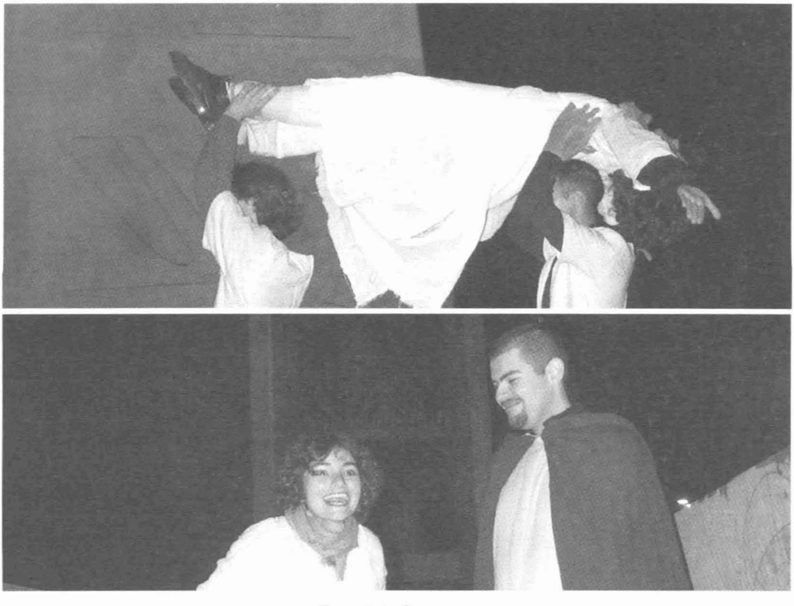


Foto 34. O pacto.

ANJO 2 –
Então, aceitas?
MULHER –
Aceito."

Nosso papel neste momento foi o de editor final, propondo cortes na busca de maior concisão.

Testamos ainda várias formas de deslocamento espacial de uma estação para outra até nos definirmos por esta: Azul e Encarnado conduzem o público pela calçada que circunda o espelho d'água até pararem em frente aos degraus da ponte. Esta caminhada se dá ao som de percussão que parte de dentro do monumento. A "Mulher" está sentada nos degraus da ponte e "Tinhoso" está em pé, na borda esquerda (Foto nº 35).

A PONTE

O fato de a "Mulher" sair da vida miserável e ascender socialmente mediante enriquecimento era uma necessidade do roteiro e o nosso ponto de partida. Não tínhamos selecionado, neste caso, nenhum texto antes do experimento com o espaço, este sim já predeterminado.

Iniciamos, como sempre fazemos, quando não partimos de um texto, ou seja, testando imagens cênicas após a exploração do espaço da ponte (Foto nº 36). Após um rodada de imagens, pedimos para que eles elaborassem uma cena partindo de três imagens fixas: início, meio e fim, primeiramente para configurar a transição social da personagem.

Após várias idéias, propusemos uma ação inspirada em um conto de Julio Cortázar.[27] O conto influenciou a solução que o grupo encontrou para configurar no roteiro a metamorfose social da personagem:

---

[27] Neste conto Cortazar narra a estória de uma mulher que sonha durante anos com uma velha senhora que mora em um bairro muito pobre da cidade de Praga, viaja finalmente até ela, vai até a ponte e, ao se abraçar com a mesma figura de seus sonhos, troca de corpo com ela (Cortázar, 1986, pp. 33-46).

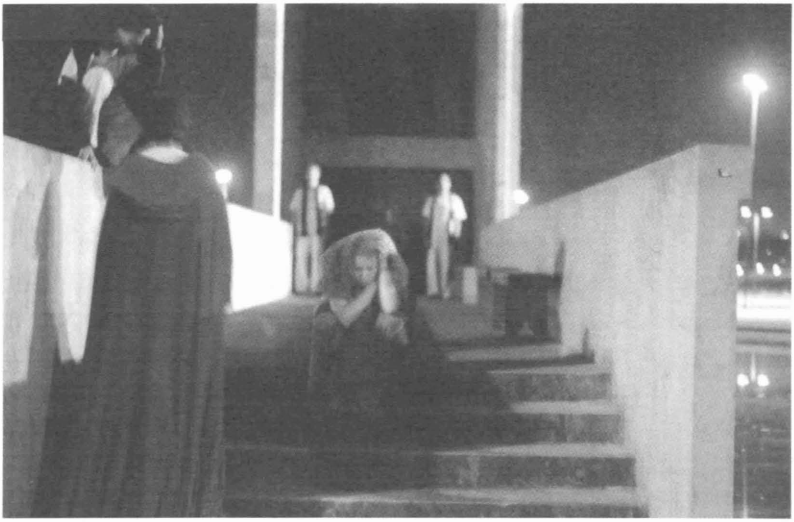


Foto 35. A ponte.

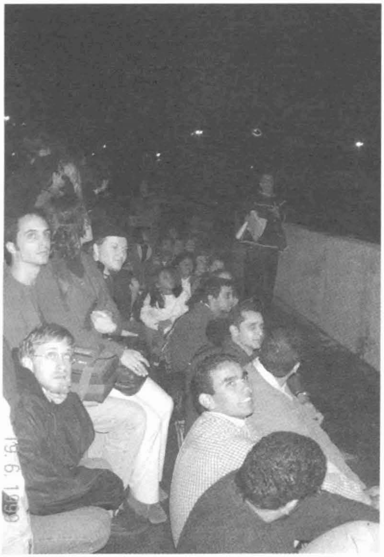
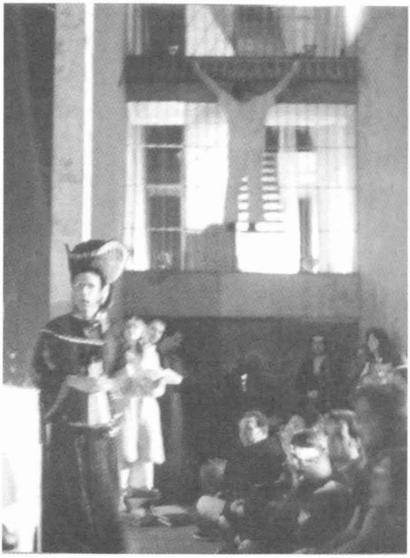


Foto 36. O público na ponte.



O ritual acadêmico na "Universidade Sagrada de Perínzia".

> As duas, se aproximam até se encontrarem no centro da ponte, se olham nos olhos e trocam de lugar. A segunda "Mulher", é mais alta, tem o cabelo liso e os gestos sofisticados assume o lugar da primeira "Mulher", maltrapilha e desajeitada. A "Mulher" pobre entra no monumento e as portas de ferro são fechadas.

Foi necessário um texto para complementar o *gestus* da metamorfose e este foi improvisado por Verônica Veloso, que representou a "mulher" rica:

> – Um Mercedes, um Jaguar conversível, quatrocentos e vinte e oito pares de sapato, oitocentos e trinta e três écharpes, uma mansão com trinta e dois banheiros, casa de praia, casa de campo, quatro iates, férias, muitas férias, o ano todo de férias, viagens, Málaga, Aruba, Miami, quatrocentos e vinte oito bolsas para combinar com os sapatos.

Para finalizar esta fala propusemos a retomada da frase de Veríssimo: "como é que alguém consegue viver sabendo que vai morrer?" Pensando na criação desta estação, foram trazidos textos diversos tanto pelo encenador quanto por alguns membros do grupo. Propusemos o acréscimo do seguinte fragmento de L. F. Veríssimo para a fala da "Mulher" no jogo teatral:

> "Quem sou? O que é o tempo? Há vida depois da morte? Eu vou morrer. O mundo inteiro, um dia, vai desaparecer. O sol. O universo. Tudo. Se o espaço é o que existe entre a matéria, o que é que fica quando não há mais matéria? Como se chama a ausência do vazio? E o que será de mim quando não houver mais nem o nada?"[28]

Para decidir o discurso da "Mulher" no auge do sua trajetória do campo da ciência nós testamos primeiramente alguns fragmentos de texto dramático, como por exemplo uma fala do "Professor" em *A Lição*, de Ionesco, contribuição de um dos jogadores convidados. O objetivo do grupo naquele momento era *estranhar*, por meio do texto, a ação cênica da solenidade de defesa de tese, no momento em que a candidata explicasse sua pesquisa:

---

[28] Veríssimo, 1987, p. 80.

> "Resumamos: para aprender a pronunciar é preciso anos e anos. Graças à ciência podemos chegar a este resultado em alguns minutos. Então, para fazer as palavras, os sons e tudo o que você quiser, saiba que é preciso expulsar impiedosamente o ar dos pulmões, em seguida fazê-lo passar delicadamente, apenas aflorando as cordas vocais, que súbito como as harpas ou as folhagens sobre o vento, fremem, se agitam, vibram, vibram, ou ciciam, ou sibilam, ou se roçam, ou assobiam, botando tudo em movimento: campainha, língua, o céu da boca, os dentes, [. . .] os lábios. . . finalmente as palavras saem pelo nariz, boca, ouvidos, poros, arrastando com elas todos os órgãos por nós nomeados, desenraizados, num vôo poderoso, majestoso, que não é outra coisa senão o que chamamos propriamente a voz, modulando-se em canto ou transformando-se numa terrível tempestade sinfônica com todo um cortejo, feixe de flores variadíssimas, artifícios sonoros: labiais, dentais, oclusivas, palatais e outras, ora cheias de carícia ora amargas ou violentas."[29]

Da mesma forma, um fragmento de Roberto Athayde foi trazido para ser testado, dentro da temática do discurso sobre a linguagem, a partir do momento em que, em uma retomada de jogo, surgiu a idéia de a personagem ter uma crise durante o seu discurso acadêmico:

> "É preciso saber. Não há de ser agora, no século XX, que nós vamos desistir de saber. Milhares de anos de aprendizagem. Milhares de anos de sacrifício. Milhares de anos de civilização! Para quê? Só pra saber. [. . .] como é que as coisas são. As coisas são adjetivos! [. . .]

---

[29] Ionesco, s.d., p. 14.

> As coisas são pequenas, as coisas são grandes, são enormes, são estreitas, são pesadas, são quadradas, são mirradas, são surradas, são abertas, são fechadas. [. . .] Todas as coisas são adjetivos. [. . .] A maneira, a forma, o jeito das coisas serem é advérbio! As coisas são calmamente, obviamente, especialmente, paulatinamente, terrivelmente [. . .] desesperadamente, inevitavelmente, eternamente! Todas as coisas tem a mesma maneira de ser: advérbio, tudo é advérbio! Não tem problema nenhum! É tudo advérbio! E vocês querem saber o que as coisas fazem? Querem? Também não tem problema nenhum! [. . .] O que as coisas fazem umas com as outras é verbo! Nada nem ninguém nunca fez nada que não fosse verbo! Esta aí a explicação! É o verbo fazer! Fazer é tudo! Tudo se faz verbo! A carne se faz verbo! [. . .] É tudo verbo! E vocês sabem o que faz verbo? [. . .] São os substantivos! São os nomes! São as substâncias! São as coisas! [. . .] É tudo! [. . .] Os substantivos são tudo! Todas as coisas têm nome! [. . .] Está aí a explicação de tudo! Substantivos! Verbos! Advérbios! Adjetivos! [. . .] Todos juntos! Um depois do outro, todos em fila! (...) mando nas frases inteiras! [. . .] Eu sou dona de tudo o que eu digo. A história! A geografia! A teoria, a gramática, a semântica, a patologia, a matemática, a biologia, a anatomia, a pedagogia, a astronomia, hidrografia, geologia, psiquiatria, taquigrafia, [. . .] química, mineralogia, lingüística, estatística, geometria! [. . .] A ciência!!! A ciência toda! Quiromancia! Cirurgia! Siderurgia! Tecno. . ."[30]

Um fragmento fundamental para a configuração de uma forte crise psicológica da protagonista, provocando sua desistência da vida acadêmica, foi retirado da fala do personagem "Luck" em *Esperando Godot*:

> "Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poiçon e Wattman de um Deus pessoal quaquaquaqua com barbas brancas quaqua fora da hipótese de compreensão que do alto de sua divina apatia sua divina atambia sua divina afasia nos

---

[30] Athayde, 1973, pp. 52-5.

ama profundamente [. . .] não anteciparemos as buscas inacabadas chanceladas pela Acacacademia de Antropopopometria de Berna de Testu e Conard fica estabelecido sem qualquer possibilidade de erro [. . .] que o que é permitido aos cálculos humanos no fim das buscas inacabadas inacabadas de Testu e Conard fica estabelecido belecido cido o que se segue segue mas sem antecipação [. . .] resumindo viva viva abandonados inacabados a cabeça na Normandia apesar do tênis a cabeça as pedras Conard Conard [. . .] Tênis! Pedras! Tão Calmas! Conard! Inacabadas!"[31]

Um dos fragmentos do monólogo de Roberto Athayde foi incorporado na fala do presidente da banca, na abertura do ritual acadêmico de defesa de tese da "Mulher":

PRESIDENTE –

> "Quem não concluiu o curso primário não poderá nunca entrar no curso ginasial. Somente aqueles que conseguirem o diploma do ginásio poderão concluir o segundo grau. Quem não conseguir terminar o segundo grau não vai entrar na graduação. Quem não concluir a graduação não poderá chegar à pós-graduação!"[32] Só quem consegue defender a dissertação de mestrado é que poderá chegar um dia a entrar no doutorado e só quem conseguir defender sua tese de doutorado poderá tentar passar no concurso para o título de *Trans Doctor Magnificus*!

A solução mais adequada para o discurso de defesa de tese da "Mulher" foi encontrada em um texto que trouxemos , após diversas retomadas de jogo. Ao ler a entrevista de Edgard Gunzig[33], importante físico contemporâneo, o grupo escolheu alguns trechos e, utilizando o procedimento de *montagem*, compôs o momento da cena em que a candidata expõe suas descobertas:

---

[31] Beckett, 1980, pp. 77-9.

[32] Athayde, 1973.

[33] Gunzig, 1999.

MULHER –

O vazio é um problema tão profundo que poderia ser o ponto de partida de uma nova física. Einstein afirmou que o vazio, na relatividade geral é, não apenas, fisicamente impossível, mas também conceitualmente incoerente. Por outro lado, o vazio visto pela Física quântica é pleno de energia. Esse não é um pequeno problema, mas uma catástrofe! Quando os campos estão no estado de energia mínima – não igual a zero, mais residual. O vazio quântico não é a ausência de matéria mas um estado particular dela. Ele é capaz, ao mesmo tempo, do pior e do melhor.

PRESIDENTE –

Neste momento a Banca Examinadora poderá se pronunciar.

BANCA 1 –

O que a candidata considera *o melhor*?

MULHER –

Ele poderia ser um reservatório potencial do universo. O universo material teria emergido de um vazio primordial que teria se tornado instável. As flutuações quânticas e as flutuações do espaço-tempo que as ecoam teriam entrado em ressonância, produzindo espontaneamente a matéria e a curvatura do espaço-tempo.

BANCA 2 –

E o que a candidata considera *o pior*?

MULHER –

Quando se calcula a energia desse vazio primordial, chega-se a um valor fenomenal, muito maior que a energia de todo o universo visível. A enorme densidade da energia do vazio quântico deveria ter gigantescos efeitos gravitacionais que não estão presentes no universo tal como o observamos. A curvatura do espaço-tempo, por exemplo, deveria ser tal que o Universo seria ridiculamente achatado sobre si mesmo, com um horizonte de apenas alguns centímetros! É uma catástrofe. Um problema tão profundo que é necessário uma nova física para compreendê-lo.

Surgiu, durante as retomadas de jogo teatral no espaço, uma briga entre os acadêmicos que compõem a banca examinadora, causada pela forte divergência teórica na análise do trabalho da candidata. Uma atmosfera caótica se instaura na cerimônia, quando os ilustres professores se levantam e discutem cada vez mais fervorosamente, até que o Presidente da Banca se manifesta e grita: "Chega, basta! A candidata faça o favor de concluir a sua tese em uma única frase, imediatamente!" Propusemos ao grupo uma frase, retirada do espaço físico da calçada em torno do espelho d'água do monumento da praça da USP, para formular sua resposta (Foto nº 37):

MULHER –

No universo da cultura o centro está em todo lugar.

No jogo, o final da cena proposto no roteiro – "ela desiste do caminho científico e acadêmico sai em busca do sentido da vida nas religiões" – foi resolvido da seguinte forma: pressionada pelas perguntas da "Banca", a "Mulher" tem uma crise, jogando sua tese para o alto e vai embora, abandonando a cerimônia, enquanto o "Encarnado" conclui a estação:

ENCARNADO –

Tudo o que ganhamos com nossa incredulidade foi uma vida de dúvida diversificada pela fé, em vez de uma fé diversificada pela dúvida.[34]

AS ESTAÇÕES SECUNDÁRIAS

Algumas estações foram inseridas no roteiro, para resolver tanto aspectos narrativos quanto espaciais necessários à ligação entre a cena da ponte e a cena da "Barca" – os rituais religiosos dos "Índios Fundamentalistas", dos "Monges" e de "Levana e as Nossas Senhoras". Estas estações secundárias, diferentemente das demais, foram elaboradas em curto período de tempo.

---

[34] Robert Browning, citado por Unamuno, 1996, p. 109.

O roteiro apresentado ao grupo apontava apenas a necessidade destas estações, sem um direcionamento para um texto ou ação específica, sugerindo apenas os títulos e alguns motivos temáticos:

> A "Mulher" parte em busca de "Deus". Ela percorre três seitas ou religiões de Perínzia, sempre em busca do sentido de sua existência. Ela participa de seus rituais de iniciação, mas ela se frustra em todos eles.

Dividimos o grupo em dois times, separando homens e mulheres, pois nos interessava discutir as diferenças entre uma religião *masculina* e outra *feminina*. Para a terceira religião seriam necessários novos jogadores, pois não nos interessava quebrar o fluxo entre uma estação e outra e portanto precisávamos de mais atores, para que, ao final da cena da ponte, eles já pudessem estar prontos, ocupando o espaço seguinte. Nesse sentido convidamos outros estudantes do curso de Bacharelado e de Licenciatura em Teatro do Departamento da Artes Cênicas da USP, assim como iniciantes em teatro que se encontravam próximos ao grupo na época. Foi interessante notar o fato de a abordagem do jogo ter permitido que dois destes novos participantes, que nunca tinham representado anteriormente, fossem integrados na equipe de forma rápida e assumissem pequenos papéis de forma satisfatória.

Os Índios Fundamentalistas

Partimos então de uma conversa com todo o grupo sobre as necessidades dos roteiros e as questões espaciais: a busca do sentido da vida após o desencanto com a ciência e a filosofia, a procura das religiões.

Após o aquecimento, fizemos um jogo com um fragmento selecionado pelo grupo oriundo de alguns textos dados por nós. Eles escolheram uma frase da Constituição Brasileira – "Não se aplica às terras indígenas o disposto no artigo 174" – e elaboraram um primeiro ritual. Surgiu um grupo de religiosos fundamentalistas que dançavam e cantavam e cujo líder discursava de forma nervosa e autoritária. Durante as retomadas de jogo, decidimos que uma versão interessante para configurar uma seita era a dos índios combativos e radicais, agrupados em torno da idéia de uma revisão de um erro histórico e cultural cometido pela invasão do homem branco.

Trouxemos então um fragmento extraído da *História da Literatura Oral* de Câmara Cascudo. Este texto esclarece que a entidade indígena mais importante na época do descobrimento, comum à maioria das nações, era "Jurupari" e não "Tupã", entidade que teria sido desvirtuada pelos padres jesuítas no intuito de aproximá-la do Deus cristão. "Jurupari", por sua vez, nada tinha de *pai criador*, pertencia a um contexto politeísta e pagão e, pelo contrário, foi associado *erroneamente* por muitos cronistas dos séculos XVI e XVII, como correspondente à figura de "Lúcifer".[35]

Ao entrar em contato com o texto de Cascudo, o grupo apropriou-se de parte da narração da lenda sobre a origem do mundo, que foi transformada em texto do *livro sagrado*, lido de forma enfática pelo líder da seita durante a cena :

> "A origem do mundo: Um dia [. . .] trovão estrondou tão forte que um pedaço quebrou dele, esse pedaço foi tocar no céu, fez ferida nele, dessa ferida começou a gotejar sangue mesmo em cima do trovão, aí

---

[35] "Jurupari" é, segundo Cascudo, a "entidade mais venerada e prestigiosa" dos índios brasileiros, afirmando que "contra ele mobilizou-se o arsenal da inteligência branca e cristã". Esta divindade "[. . .] recebeu pela mão de todos os cronistas dos séculos XVI e XVII o comando supremo de todos os demônios", sendo identificada erroneamente como correspondente à figura de Lúcifer na mitologia cristã. Na segunda metade do século XIX, porém, "a curiosidade foi esclarecendo a fisionomia real de Jurupari, afastando-o dos títulos infernais e restituindo-o ao culto tradicional, aliás nunca interrompido". Para Stradelli, que publicou seu estudo sobre a lenda em 1890, no boletim da Società Geografica Italiana, trata-se de um mito tupi-guarani cujas leis e costumes todavia foram praticadas por tribos das mais diversas proveniências. Ele seria o "filho da virgem [. . .] o legislador divinizado, que se encontra como base em todas religiões e mitos primitivos" (Cascudo, 1984, pp. 124-6).

secou. No outro dia o trovão estrondou de novo, esse sangue que estava em cima dele virou carne."[36]

Nesta estação (Foto nº 38), ao texto do autor foram acrescentadas palavras improvisadas pelos atores, como neste exemplo do discurso de pregação do líder. Para reforçar sua fúria revisionista, este conclama os seus seguidores e a *iniciada* para que repitam as palavras de ordem deste movimento religioso:

PASTOR –

> Renega Tupã! O nosso verdadeiro Deus é Jurupari! Renega Tupã! Chuta Tupã!

Em seguida o líder retoma o texto de Câmara Cascudo:

PASTOR –

> Primeira leitura. Quem é Jurupari? "Jurupari é o "legislador", o "antenado lendário", o "filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com que o sol possa se casar. Jurupari ainda não a encontrou e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la e só voltará ao céu quando a tiver encontrado" [. . .] Juru, quer dizer boca e pari, quer dizer "grade de talas" [. . .] Jurupari é a "grade de talas que fecha os igarapés e lagos, impedindo a saída dos cardumes".[37]

Com os textos definidos, delimitamos o espaço e estimulamos o jogo com figurino e adereços. Após várias retomadas, a cena estruturou-se da seguinte forma:

---

[36] O fragmento trazido continua da seguinte forma: "no outro dia o trovão estrondou forte de novo, atirou de cima dele esta carne, essa carne foi cair no outro lado do mar, quando tocou em terra esmigalhou-se toda, cada pedaço levantou-se gente" ("Origem dos Tárias" – Cascudo. Op. cit., p.131).

[37] Ermano Stradelli, citado por Cascudo, 1984, p. 126.

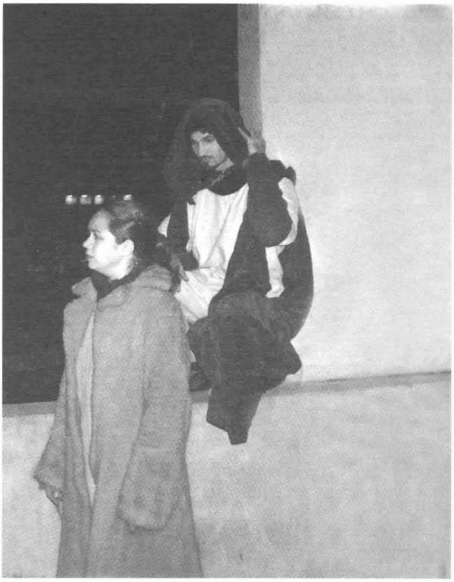


Foto 37. Mefistófeles e a Mulher: "- No universo da cultura, o centro está em todo lugar."

Foto 38. Os índios fundamentalistas.

O público se dispõe em semicírculo em frente às cabines telefônicas. Eles cantam, batendo palmas, sempre de forma tensa e obsessiva, canto este que intercala a cerimônia onde se realizam oferendas, benzeduras xamânicas, até que surge, no alto das cabines, a figura mascarada de "Jurupari." A "Mulher" é oferecida como noiva do "Deus", que, no auge do ritual, se comunica com a "Mulher". Ao questionar o sentida da vida, ela quebra as convenções, recebendo uma resposta enfurecida do "Deus". Antes de ir embora, "Jurupari" afirma que o sentido já estava escrito no livro sagrado. Todos os vingadores, histéricos e muito agressivos em relação à "Mulher" que estragou a cerimônia, retomam o seu grito de guerra: "Não se aplicam às terras indígenas o disposto no artigo 174!" O clima de violência se agrava quando os índios, armados de tochas, rogam pragas aos homens brancos e começam a queimar imagens de jesuítas em uma fogueira. A "Mulher" assustada, abandona o templo e sai.

Os Monges

Esta cena foi criada pelos homens do grupo, a partir unicamente deste resumo, escrito no roteiro: A "Mulher" encontra os monges, participa de seu ritual e depois parte em busca de outra religião.

Foram dados ainda como ponto de partida dois textos, um sobre histórias oriundas da filosofia zen, outro sobre meditação Rajneesh, além de e-xemplares de folhetos de propaganda *esotérica* recolhidos nas ruas da cidade. Após a leitura e a criação de imagens, o grupo optou por não utilizar texto algum. Depois de várias retomadas, a partitura de jogo ficou assim:

A "Mulher" caminha em direção ao espaço situado entre o monumento e a pedreira. Surgem os "Monges" deslocando-se em fila até sentarem, no formato de semi-círculo, em frente a um banco da praça. O público se organiza em torno deles. Inicia-se o ritual de iniciação religiosa (Foto nº 39). Sempre em silêncio, os "Monges" realizam em torno da iniciada uma "dança das repressões", em que os gestos traduzem os mandamentos da seita: não à carne, não ao sexo, não ao toque, não ao grito, não às roupas, não à mente, não ao ódio, não ao álcool, não às festas, não ao luxo, não ao gosto, não a qualquer prazer. A "Mulher" quebra o silêncio e retoma seu questionamento do sentido da vida. Os religiosos, chocados, interrompem o ritual e saem caminhando em fila, da mesma maneira que surgiram. A "Mulher" tenta ir com eles, mas é impedida pelo líder. Os "Monges" desaparecem da vista do público.

Levana e as Três Nossas Senhoras

O subgrupo formado pelas mulheres foi convidado a trazer textos e propostas tendo em vista a seguinte questão: como seria nossa abordagem de uma *religião da mulher*? Indicamos que o lugar teatral deveria ser próximo ao limite entre o calçadão da praça e a pedreira, para otimizar o deslocamento do público.

Antes de qualquer leitura em grupo, elas realizaram uma primeira discussão sobre o tema, com o intuito de pensarem juntas qual seria a atitude do grupo em relação ao tema. Tendo em vista o encaminhamento das discussões, selecionamos algumas das propostas trazidas por elas e as entregamos ao subgrupo. destes textos, o fragmento intitulado *Levana e as Nossas Senhoras das Tristezas* de Charles Baudelaire, foi o elemento inspirador das quatro principais figuras da cena.

A personagem central foi a deusa "Levana" que, segundo o autor, extrai seu nome do verbo latino *levare*, *erguer ao ar*, manter elevado. O grupo decidiu assumir a descrição feita pelo poeta francês para a que foi eleita a *suprema deusa* de nosso ritual feminino:

> "[. . .] vi «Levana» nos meus sonhos. [. . .] É a deusa romana que norteava as primeiras horas da criança, que lhe conferia, digamos assim, a dignidade humana. [. . .] Naturalmente muitas pessoas entenderam por «Levana» o poder tutelar que protege e controla a educação das crianças [. . .] «Levana» enobrece o ser humano que ela protege, mas por meios cruéis. É dura e severa, essa doce ama, e en-

---

[38] Baudelaire, 1998, pp. 191-3.

tre os processos que usa para aperfeiçoar a criatura humana prefere, acima de todos, a dor."[38]

Segundo Baudelaire, três deusas são submissas a "Levana", que as emprega em seus *desígnios misteriosos*:

> "Assim como há três Graças, três Parcas, três Fúrias, e assim como primitivamente havia três Musas, há três deusas da tristeza. São as Nossas Senhoras das Tristezas. [. . .] Podem proferir palavras quando habitam os órgãos do homem, quando habitam um coração humano; mas entre si, [. . .] um silêncio eterno reina em seus reinos."[39]

A mais velha das três irmãs se chama "Nossa Senhora das Lágrimas". No jogo criado pelo subgrupo, ela se apresenta à Mulher, no altar de sacrifícios, configurada como uma mulher que chora lágrimas de vidro:

> "É ela que noite e dia, divaga e geme, invocando rostos desaparecidos. [. . .] mostra-se por vezes tempestuosa e frenética, delira contra os céus e reclama seus bem amados."[40]

A segunda irmã se chama "Nossa Senhora dos Suspiros" e traz em seus olhos encobertos "uma massa confusa de sonhos quase mortos e os restos de um delírio esquecido". Ela não grita, não chora, "não sonha nunca com a revolta". Apenas suspira, de tempos em tempos:

> "É humilde até a abjeção. Sua doçura é a mesma dos seres sem esperança. [. . .] Essa irmã é a visitadora do Pária, do judeu, do escravo que rema nas galeras; [. . .] da mulher sentada nas trevas, sem amor para abrigar a cabeça, sem esperança para iluminar sua solidão; [. . .] de todo cativo na prisão; de todos os que são traídos e de todos os que são rejeitados;"[41]

---

[39] Ibidem, p. 193.

[40] Ibidem, pp. 193 e 195.

[41] Ibidem, p. 195.

A terceira irmã é "Nossa Senhora das Trevas", a mais jovem e mais agressiva de todas. Segundo Baudelaire, a luz selvagem que escapa de seus olhos é a luz de um *desespero sempre flamejante*. Em qualquer hora do dia e da noite, move-se com movimentos imprevistos e sabe amaldiçoar os homens, expulsando *as fraquezas da esperança*, revelando *os espetáculos que são abomináveis*:

> "Ela desafia Deus. É também a mãe das demências e a conselheira dos suicídios."[42]

A partir destas três personagens, o grupo iniciou a seleção e a criação de imagens no espaço, definindo um percurso para a aparição destas divindades na escadaria da pedreira. Foi a apropriação dos personagens de Baudelaire que conduziu todo o resto do trabalho. Confrontamos esta discussão com o texto *Os Orixás*, de Pierre Verger,[43] trazendo à tona o tema das religiões de origem africana. O exame das fotografias que representavam os orixás estimulou a formulação de um ritual de natureza pagã e politeísta. Além disso, esta abordagem possibilitou a criação de mais uma personagem, a "Entidade", além da inclusão nos jogos da ação de um sacrifício ritual inspirado no Candomblé.

Após vários jogos, o grupo sentiu a necessidade de criar mais uma personagem, que pudesse fazer a ligação entre o fim da cena dos "Monges" e o aparecimento das divindades. Deste problema de configuração cênica surgiu a "Pitonisa", uma espécie de oráculo que atrai a "Mulher" e lhe prepara para a visão da deusa (Foto nº 40).

Nas retomadas de jogo estimulamos o uso do canto e da movimentação *ritualística*, da criação de gestos extracotidianos, o uso de pernas de pau. As roupas e adereços escolhidos reforçaram o visual *barroco* desta estação. No momento em que a deusa e suas três irmãs se encontram, formando uma imagem na escadaria de pedras em frente à Mulher, o jogo lembrava um quadro vivo medieval, comentado pela narração da "Pitonisa". Ao final, assim configurou-se a estação:

---

[42] Ibidem.

[43] Verger, 1981.

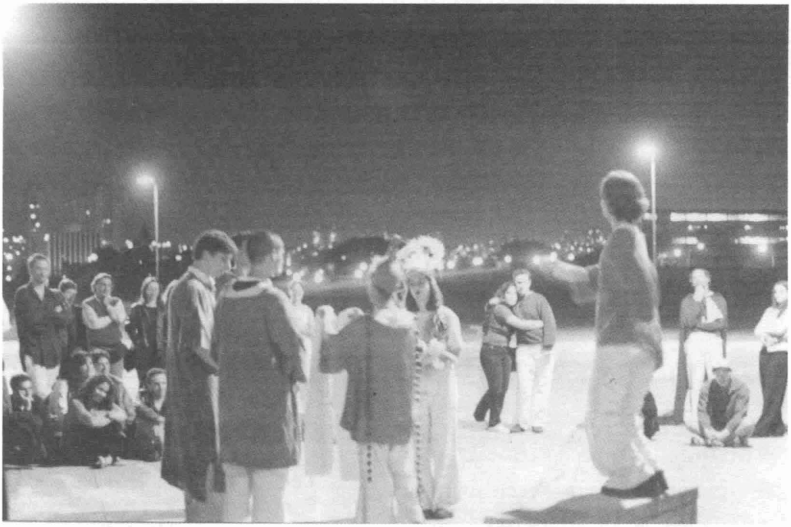


Foto 39. Os monges.

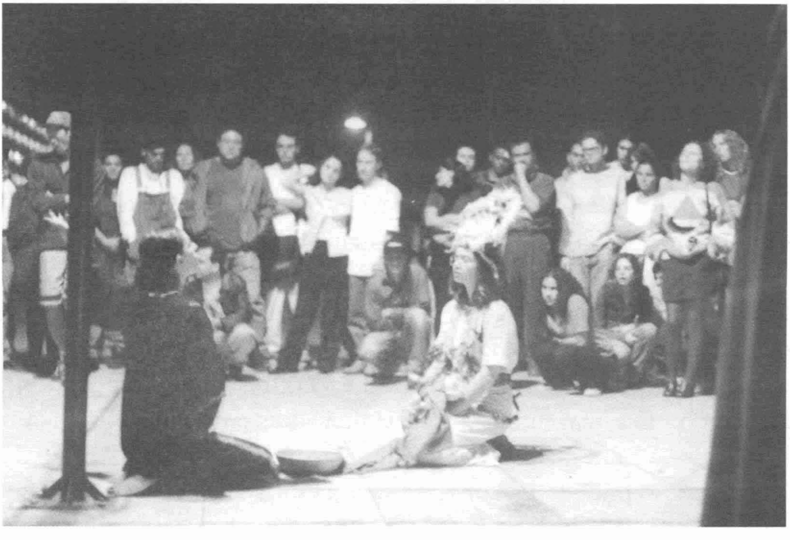


Foto 40. O oráculo.

Após a apresentação das três "Nossas Senhoras", a "Pitonisa" apresenta "Levana". A deusa canta "Misere Nobilis" enquanto as três "Nossas senhoras" se autoflagelam com chicotes. Surge de dentro da roupa preta de "Levana", a "Entidade", figura de longos cabelos sobre a face e que traz consigo um boneco de pano de "Santo Antônio". A "Entidade" distribui agulhas de vudu às três "Nossas Senhoras" e eleva o boneco em oferenda. Elas gritam com grande furor e perfuram o boneco com as agulhas, em movimentos rápidos e obsessivos. O "Santo Antônio" é levantado do chão com várias agulhas encravadas. As santas comemoram, é o auge da cerimônia. A "Pitonisa" entrega um crucifixo de proporções exageradas à "Mulher" [. . .] "Levana" recomeça a cantar. Todas elas dão as costas para a "Mulher" e sobem, de volta, a escadaria.

Discutindo o final desta estação, o grupo decidiu que era melhor assumir o cunho femininista sectário desta seita onde a entrada de homens é proibida. Concluindo sua narração, a "Pitonisa" emite sua profecia em tom trágico: "Vai mulher, carrega tua cruz e segue teu caminho e lembra-te, enquanto o mundo for masculino, a nós mulheres só restará a dor".

Percebemos a necessidade de apagar as luzes da metade da praça que contém a pedreira, quando os narradores anunciassem que a "Mulher" teria uma visão de "Deus", de forma que a escuridão reforçasse a atmosfera mística daquele espaço.

A BARCA

Partimos da leitura, por todos os participantes, de um dos capítulos do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, obra que foi a origem de alguns fragmentos utilizados como material de jogo anteriormente, conforme o relatado no Capítulo 3. Retomamos o tema, desta vez em função de um recorte do espaço determinado para a estação. Nesse sentido novos jogos teatrais foram realizados no local da pedreira.

Em um primeiro momento, cada um dos subgrupos criou, sem planejamento prévio, imagens cênicas tendo em vista perguntas geradoras: "De quantas formas poderíamos representar as relações entre «Jesus» e «Deus» neste momento? Como configurar o embate entre «Deus» e o «Diabo»? Quais são as possibilidades para o posicionamento do narrador?"

Após a criação de imagens, por vezes pedimos que os atores as realizassem novamente, alterando a sua composição, para buscar as contradições internas entre os gestos ou a justaposição de novos elementos. As imagens criaram vida através de jogos com foco no gesto e na atitude, tendo como regra a proibição do uso da palavra. Em seguida, as imagens geraram ações no espaço, desenvolvendo as relações entre os personagens já apontadas na forma de olhar e na postura física adotadas pelos jogadores.

O procedimento seguinte foi a adaptação e edição de um dos capítulos do romance de Saramago para a forma dramática. Interessava-nos naquele momento que os atores exercitassem a edição, discutindo os seus critérios em grupo. Após a leitura individual feita fora da oficina, eles destacaram com canetas coloridas as partes que consideravam importantes e as trouxeram para o encontro seguinte. Divididos em subgrupos, eles discutiram as propostas individuais de seleção e editaram uma versão sintetizada do texto. Algumas instruções nortearam a edição, como: "Quais as partes do texto podem transformar-se em diálogo dos personagens? O que é importante ficar no plano da narração? Qual a moldura da cena? Será que existem outros fragmentos do autor ou mesmo outros textos que podem dialogar com esta passagem?"

Cada grupo apresentou a sua versão da cena por meio de leituras dramáticas seguidas de um debate centrado nestas questões: "Quais os pontos em comum e quais as diferenças apresentadas nas diferentes versões? Como configurar as principais informações ou conceitos que interessavam a todos enquanto discurso do grupo?"

Foram realizados ainda dois *jogos teatrais com texto em mãos*, sem planejamento prévio. Na avaliação, discutimos em que medida a encenação do texto tinha alterado os significados originais, desdobrando-os, ou subvertendo a intenção do autor, dentre outros aspectos da relação cena/texto. Percebemos também a necessidade da presença de um outro narrador que introduzisse a cena da "Barca", porque os narradores principais precisavam de tempo para se posicionar no espaço. Estimulamos neste sentido a seleção de novos fragmentos do mesmo romance.

Após a retomada dos jogos, os atores se reuniram e escreveram uma única versão do texto, que apresentamos a seguir:

As luzes da praça se apagam. O público segue "Azul" e "Encarnado" até o local, no centro da pedreira. O narrador da "Barca" está iluminado por uma única tocha (Foto nº 41).

NARRADOR –

Certa vez, um mestre fez doze pássaros de barro e, colocando uma pequena rede sobre eles, disse a um de seus discípulos: Se retirardes a rede, eles voarão. Mas seria bom que não fosse necessária tal demonstração de poder para creres. O discípulo não creu, retirou a rede e os pássaros voaram. E vocês, crêem que Deus e o Diabo podem surgir destas pedras? Enfim, alguém vem em busca de uma visão de Deus. Vocês crêem que podem ver Deus aqui hoje, entre as pedras? Deixem-me guiá-los até Deus (começa a andar em direção ao centro da pedreira). Sigam-me. Não se afastem das tochas, não se percam na neblina.

O narrador e o público chegam ao local da cena, em frente ao grande bloco de pedras. A cena é iluminada somente por tochas (Foto nº 42).

NARRADOR –

Alto–mar. Deus, Jesus e o Diabo sobre uma barca.

JESUS –

Cá estou.

DEUS –

Cá estamos.

JESUS –

Vim saber quem sou.

Foto 41. Narrador: "- Alto-mar. Deus, Jesus e o Diabo sobre uma barca."

Foto 42. Diabo: "- É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue!"

DEUS –

És meu filho, não és um homem.

JESUS –

Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei.

DEUS –

No teu lugar, não estaria tão certo disso.

JESUS –

E este filho que sou, para que o quiseste.

DEUS –

Precisava de quem me ajudasse aqui na terra.

JESUS –

Como Deus que és, não devias precisar de ajuda (*percebendo a presença do Diabo*) Por que veio ele cá, por que não o mandas embora?

DEUS –

Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo. Por princípio, deve-se contar com ele.

NARRADOR –

Deus inspirou profundamente, olhou em redor o nevoeiro e murmurou, no tom de quem acaba de fazer uma descoberta inesperada e curiosa: Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto. . .

JESUS –

E qual foi o papel que me destinaste no teu plano?

DEUS –

O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé.

JESUS –

E a minha morte, será como?

DEUS –

A um mártir convém uma morte dolorosa e se possível infame, na cruz.

NARRADOR –

Um súbito gelo arrepiou os membros de Jesus, tal qual se o nevoeiro se tivesse fechado sobre ele, ao mesmo tempo que o diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade.

JESUS –

Percebo agora porque estás aqui, se a tua autoridade vier a alargar-se a mais gente mais países, também o poder dele sobre os homens se alargará. Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer.

DEUS –

Ainda não percebeste que estás em meu poder. Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório!

JESUS –

Diga-me como será o futuro depois da minha morte

DEUS –

Os homens sempre morreram pelos deuses, até por falsos e mentirosos deuses.

NARRADOR –

Pedro, crucificado de cabeça para baixo, André, numa cruz em forma de X, Tiago, filho de Zebedeu, degolado, Filipe, amarrado à cruz e apedrejado. . .

JESUS –

Pai, afasta de mim este cálice.

DIABO –

É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue.

DEUS –

E isto incomoda-te?

DIABO –

Não devia incomodar-me, já que sou o Diabo.

DEUS –

Então, de que te queixas?

DIABO –

Não me queixo, proponho.

DEUS –

Propõe lá, mas depressa.

DIABO –

Proponho que tornes a receber-me no teu céu, como nos tempos felizes em que fui um de teus anjos prediletos, Lúcifer me chamavas.

DEUS –

E por que haveria eu de receber-te e perdoar-te?

DIABO –

Porque se o fizeres acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será o mundo inteiro e eu cantarei na última e mais humilde fila dos anjos que te permanecem fiéis .

DEUS –

Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, se tu acabas, eu acabo, a morte de um seria a morte do outro.

DIABO –

Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus.

DEUS –

Até sempre, Lúcifer.

DIABO –

Até sempre, Jeová.[44]

Depois da elaboração da edição final desta cena, uma série de retomadas aconteceram com os atores portando o texto nas mãos, até a sua incorporação de forma orgânica, sem a necessidade de memorizá-lo fora do jogo. Tendo em vista a manutenção da linguagem de Saramago, decidimos em conjunto que o texto não sofreria alterações, nem acréscimos improvisados.

Após um dos jogos o diretor musical sugeriu que a participação dos músicos nesta cena fosse limitada à execução de uma pulsação, somente durante os momentos de deslocamento do público, produzida por tambores tocados na torre do relógio.

---

[44] Texto adaptado de Saramago, 1998, pp. 363-400.

O grupo propôs a retomada da procissão, que surgiu por trás das pedras, desta vez portando velas acesas nas mãos, atravessando a área de jogo e seguindo em direção ao portão lateral do Departamento de Artes Cênicas, acompanhada pelo som dos tambores. Um dos atores propôs o fragmento que relaciona os mortos, no romance de Saramago, como texto a ser dito em uníssono pelo coro:

PROCISSÃO –

Adriano, morto a marteladas sobre uma bigorna, Águida de Sicília, morta com os seios cortados, Antônio de Rívoli, morto a pedradas e queimado, Beatriz de Roma, morta por estrangulamento, Castulo, morto por enterramento vivo, Clemente, morto por afogamento com uma âncora no pescoço, Emílio de Trevi, decapitado, Felicidade e os sete filhos, cabeças cortadas à espada, Hipólito, arrastado por um cavalo, Joana D'Arc, queimada viva, Paio, esquartejado, Prisca de Roma, comida pelos leões, Quintino, prego na cabeça e outras partes, Severo de Barcelona, cravo espetado na cabeça, Vital de Ravena.

Testando o final e a transição desta cena, decidimos pela proposta da "Mulher" que, livrando-se de todos os adereços recebidos durante a passagem pelas seitas, desiste de encontrar o sentido da vida na religião e, desvencilhando-se de todos os adereços recebidos nos rituais místicos, diz a seguinte frase antes de seguir seu caminho:

MULHER –

Deus morreu, Marx morreu, Einstein morreu e eu não estou me sentindo muito bem.

OS ANJOS DA NOITE

O estímulo gerador desta estação foi a seguinte expressão: "A «Mulher» desiste da busca de um sentido de vida e de «Deus» e se entrega à tribo urbana dos «Anjos da noite»". Nossas perguntas foram: "Quem seriam *estes «Anjos»*? Qual seria o seu ritual? O que acontece com a «Mulher» nesta estação, na medida em que, na próxima, ela irá desistir desta nova vida e se enclausurará em casa?"

O primeiro procedimento foi realizado no palco, tendo como estímulo gerador uma música selecionada por nós, entre as propostas de todos. Realizamos uma *improvisação sem olhar externo* com foco na criação de imagens, nas ações físicas, e nas relações entre os papéis.

Fizemos um jogo teatral a partir da estrutura sonora proposta para a cena, com a duração de três minutos, tempo pensado em conjunto com a direção musical. Após diversas retomadas, montamos uma seqüência de ações, selecionadas entre as várias propostas de intervenção no espaço:

> Seguindo a procissão que encerra a cena da "Barca", o público atravessa o portão situado entre o Teatro Laboratório e o Departamento de Artes Cênicas e chega até o pátio, ainda sem luz e ambientado como um cemitério através da sugestão dada por várias cruzes enterradas no pátio. Um refletor ilumina o trajeto da "Mulher" em direção ao centro do gramado. De todos os lugares do pátio surgem os "Anjos" que se aproximam, misturando-se entre as pessoas do público. Inicia-se uma cadência rítmica executada por dois bateristas e um guitarrista ao vivo. Os refletores cruzam o espaço, iluminando fragmentos de cenas. A performance desenvolve-se como uma fusão de uma festa com um ritual que mistura gestos religiosos, estados alterados de cons-ciência e danças não convencionais, até o momento em que a "Mulher" cai no chão, desmaiada. A música pára e os "Anjos" saem, desaparecendo do pátio. Silêncio. Apenas um foco continua aceso, iluminando a "Mulher" que se levanta e diz, ainda visivelmente transtornada: "Desisto". Ela dirige-se para uma das várias salas em torno do pátio e entra, fechando a porta.

FIM DE JOGO

Como terminar a trajetória de nossa heroína? Para dar conta desta questão, o ponto de partida foi uma imagem de nossa autoria, surgida durante um debate sobre a solidão humana e a *virtualização* da vida em nossa *sociedade do espetáculo*. Sendo um tema recorrente nos dias atuais o crescente número de pessoas que vivem de forma solitária apesar de se comunicarem facilmente através dos computadores, ganha ao nosso ver um toque *surreal* tendo em vista o grande número de *sites* nos quais as pessoas exibem sua vida doméstica ao vivo. Desta forma, a imagem cênica decorrente desta reflexão foi formulada por nós na primeira versão do roteiro, como elemento de provocação para a discussão:

> "Azul" e "Encarnado" anunciam a próxima estação:
>
> NARRADORES –
>
> Nem o mundo físico nem o mundo químico eram mais suficientes para a Mulher. Frustrada com as promessas do mundo real, cada vez mais cética, ela decidiu integrar-se definitivamente no mundo virtual de Perínzia: instalou câmeras por toda a mansão, criando um *site* pessoal para expor a sua vida doméstica na Internet. Com o passar do tempo, seu isolamento aumentava na proporção do crescimento de sua fama, pois o *site* tornou-se um sucesso mundial de visitas. Alguns anos depois, a "Mulher" decidiu anunciar um evento especial, ainda inédito na rede. Senhoras e senhores, hoje a "Mulher" entrará na história, tornando-se o primeiro ser humano a cometer um suicídio *on- line*.

Além da ação do suicídio, sugerimos ainda o espaço e, ao contrário da maioria das outras cenas, a concepção cenográfica do espaço:

> O público entra na sala quase totalmente escurecida, um ambiente pequeno onde vários cubos pretos estão dispostos no mesmo formato oval das cadeiras da primeira cena. No centro do espaço vazio, uma "Mulher" está nua, sentada numa banheira branca, com água até a cintura e iluminada por um único refletor *de pino* de cor azul. Ela está imóvel e olha fixamente uma câmera de filmagem, que re-

> produz sua imagem em quatro monitores de vídeo, distribuídos nos pontos cardeais do espaço.

Havia ainda uma indicação de texto que considerávamos interessante como referência: *Fim de Jogo* de Samuel Beckett. Após a leitura do texto, os atores não encontraram fragmentos adequados. A leitura serviu porém como preparação para os diversos jogos teatrais que fizemos. Estimulamos aos participantes a seleção de fragmentos de texto que pudessem responder a seguinte pergunta: "O que diria a "Mulher" aos seus visitantes antes de se matar?" A maioria deles trouxe propostas para o texto e algumas dessas contribuições foram lidas em grupo como estímulo à discussão sobre nossa abordagem do tema, que na elaboração desta estação antecedeu as práticas de jogo teatral. Um exemplo de pontos abordados no grupo é representado pelo seguinte fragmento de Fernando Pessoa:

> "Uns dizem que sem esperança a vida é impossível, outros que com esperança é vazia. Para mim, que hoje não espero nem desespero, ela é um simples quadro externo, que me inclui a mim, e a que assisto como um espetáculo sem enredo, feito só para divertir os outros – bailado sem nexo, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade."[45]

Outro ponto discutido foi a visão do ser humano como objeto de um jogo entre "Deus" e o "Diabo", jogo insinuado em outro fragmento do poeta português trazido por eles:

> "Sou uma espécie de carta de jogar, de naipe antigo e incógnito, restando única no baralho perdido. Não tenho sentido [. . .] E alguma coisa de lágrimas sem choro arde nos meus olhos hirtos, alguma

---

[45] Pessoa, 1996, pp. 239-40.

> coisa de angústia que não houve me empola asperamente a garganta seca. Mas ai, nem sei o que chorara, se houvesse chorado, nem porque foi o que não chorei. A ficção acompanha-me, como a minha sombra. E o que quero (sonho) é dormir."[46]

A autora que mais influenciou a elaboração da partitura desta estação foi Clarice Lispector. Uma das idéias defendidas foi a de utilizar um fragmento de natureza mais lírico para ser a fala da "Mulher" em contraponto à ação de cortar os pulsos:

> "Nasci há alguns instantes e estou ofuscada. [. . .]
> Vou fazer um adágio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco.
> Nascer é assim: Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol.
> O trigo está maduro.
> O pão é com doçura que se come. "[47]

Outras participantes propuseram textos que revelassem uma atitude mais agressiva da "Mulher", como este fragmento de Fernando Pessoa:

> "A tragédia principal da minha vida é, como todas as tragédias, uma ironia do destino. Repugno a vida real como uma condenação; repugno o sonho como uma libertação ignóbil. Mas vivo o mais sórdido e o mais cotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e mais constante do sonho. Sou como um escravo que se embebeda à sesta-duas misérias em um corpo só."[48]

Outros argumentaram que seria interessante abordar diretamente a morte, apresentando fragmentos do texto que comenta a morte da personagem "Macabéia", de Clarice Lispector:

> "Quero que me lavem as mãos e os pés e depois – depois que os untem com óleos santos de tanto perfume. Ah, que vontade de ale-

---

[46] Pessoa, 1996, p. 213.

[47] Lispector, 1980, p. 47.

[48] Pessoa, 1996, p. 99.

> gria. [. . .] A morte é um encontro consigo. [. . .] Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei [. . .] Desculpai-me essa morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo. Pronto, passou. [. . .] Agora entendo essa história."[49]

Um dos participantes propôs ainda que a "Mulher" se referisse diretamente ao ato suicida, declarando inclusive sua herança de *nada para ninguém*, conforme imagem de um poema que selecionou, de Jorge Luís Borges:

> "No quedará en la noche una estrella.
> No quedará la noche.
> Morriré y conmigo la suma
> Del intolerable universo.
> Borraré las pirámides, las medallas,
> Los continentes y las caras.
> Borraré la acumulación del passado.
> Haré polvo la historia, polvo el polvo.
> Estoy mirando el último poniente.
> Oigo el último párajo.
> Lego la nada a nadie."[50]

Outro aspecto levantado foi uma possível metáfora do espelho, que enfatizasse o *narcisismo pós-moderno*. Para complementar a reprodução da imagem da personagem nas telas dos monitores, um participante propôs um outro fragmento de Pessoa:

> "Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. [. . .] De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não sou eu. Sondei-me e

---

[49] Lispector, 1993, p. 103. [50] Borges, 1989, p. 86. [51] Pessoa, 1996, pp. 240-1.

> deixei cahir a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo."[51]

Discutimos ainda o que iria ser dito como fala final dos narradores. No início, havia a vontade de retomar algo do texto de Calderón; depois alguns propuseram fragmentos mais conclusivos como:

> "E assim nós morremos nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la que não reparamos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro."

Outro ponto discutido foi a possibilidade de configurarmos cenicamente um *devaneio da memória* a partir do momento em que a "Mulher" começasse a morrer. Um dos participantes sugeriu que ela tivesse uma visão misturando cenas de sua vida com pedaços da memória da humanidade, inspirado no seguinte fragmento de Machado de Assis:

> "Inclinei os olhos [. . .] e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, uma coisa única. Imagine [. . .] uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. [. . .] Os séculos desfilavam num turbilhão e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordia a víscera, ora mordia o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à

> indiferença, que era um sono sem sonhos, ou o prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cozidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; essa figura, – nada menos que a quimera da felicidade, – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia no peito, e então ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão."[52]

Paralelamente ao trabalho de pesquisar e discutir os textos, os atores testaram várias possibilidades de configuração das ações físicas desta estação. Iniciamos por organizar o espaço da sala com a disposição dos objetos, inclusive a banheira. Organizado o espaço, realizamos diversas improvisações das ações físicas com foco nas ações possíveis da "Mulher" diante das câmeras, utilizando como tema a sua solidão. Dividimos a equipe em dois subgrupos, que leram diferentes fragmentos. Em seguida, os atores escolheram pequenos recortes de texto e planejaram os jogos teatrais.

Após várias retomadas de jogo e a indicação de pesquisa em algumas obras de Clarice Lispector, uma edição do *discurso de despedida* da personagem foi realizada por alguns participantes em momentos exteriores aos jogos, coordenada pela participante que estava representando o papel. Este texto permaneceu na versão final do roteiro como sendo a primeira fala da "Mulher" diante da câmeras, a sua *despedida*:

> MULHER –
> Desisto. E terei sido a pessoa humana.
> Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força.
> Desisto. E eis que na mão fraca o mundo cabe. (Ela corta os pulsos. Silêncio. Começa a morrer)
> Viver me deixa tão impressionada
> Viver me tira o sono.[53]

---

[52] Machado de Assis, 1971, p. 30-31.

[53] Lispector, 1998, p. 214.

Após o estabelecimento de uma primeira partitura de jogo na qual as ações se resumiam no pronunciamento da "Mulher", no corte dos pulsos e na sua morte lenta enquanto os narradores concluíam o espetáculo, pedimos para que cada grupo pensasse na seguinte instrução: "Como poderíamos *estranhar* esta cena? Como não enveredar para um tom dramático ou melodramático?"

Vários jogos foram realizados até que um dos subgrupos encontrou uma solução que nos pareceu adequada: Quando se imobilizasse, a "Mulher" subitamente se ergueria e diria "Acende a luz". As luzes da sala seriam acesas, revelando a presença do "Diretor" e da "Dama de companhia". Ela se viraria para o diretor e perguntaria se a câmera estava bem posicionada e se o público iria perceber que não havia truque algum, ou seja, que se tratava de uma morte real. Apesar da insistência da dama, ela não desistiria. As luzes seriam apagadas, restando apenas o feixe de luz azul sobre a banheira; a "Mulher" se posicionaria. O "Diretor" avisaria que faltaria apenas um minuto para o início da transmissão e ligaria os monitores, que exibiriam a imagem da "Mulher" ao vivo. Começaria a contagem regressiva até a entrada *no ar*.

Após a configuração desta partitura de jogo, sentimos a necessidade de realizar *improvisações sem olhar externo* com a atriz, no sentido de encontrar pontos de apoio para a execução da cena, tendo em vista que esta seria realizada com a nudez total da "Mulher" e não era nossa intenção expor o corpo da participante sem necessidade. Por isso, a partir deste momento os ensaios passaram a ser feitos com iluminação reduzida e em espaço fechado.

Parte do texto utilizado na parte final desta cena era pré-gravado. Um novo parceiro nesta encenação, o produtor musical Eduardo Santana, foi convidado a participar na equipe. A partir da instrução: "Como configurar uma estrutura sonora que possa comunicar o que ocorre na memória da 'Mulher' no último minuto de sua vida?" Eduardo Santana compôs uma trilha, assessorado pelos dois alunos do curso de cinema e pelo diretor musical Silvio Franco. De forma coerente com a *dramaturgia da colagem* constante em toda a encenação, esta trilha foi produzida através da justaposição de fragmentos de fontes diversas. Um acorde de uma sonata de J.S.Bach que se repete *ad infinitum*, e uma batida *tecno* estruturaram a cadência ritmica da música, interrompida e por vezes fundida à percussão dos tambores do Zambê[54], formando uma base para as vozes dos personagens. A seleção dos fragmentos mais significativos para formar a memória partiu da instrução: "O que ela lembraria na hora de morrer?" A edição foi feita em conjunto, e a inclusão das vozes se deu em gravação realizada em estúdio. Este material sonoro foi utilizado como ponto de partida de novas retomadas de jogo.

No primeiro ensaio aberto ao público, após a morte da "Mulher", a música subia em intensidade e "Azul" e "Encarnado" se aproximavam do corpo, entreolhavam-se sorrindo sarcasticamente e depois abriam as portas.

Este final criou uma crise em nossa dramaturgia. Percebemos nele uma única significação, fechando um sentido pessimista que não era nossa intenção. Várias pessoas da platéia nos abordaram, profundamente incomodadas com o fim do espetáculo: "Na visão de vocês o ser humano não tem mais saída?" Na discussão não houve consenso. Uma parte estava muito satisfeita com o impacto causado no público, enquanto a outra facção repensou e defendeu a realização de novos jogos.

Resolvemos então testar um outro final. Depois de várias tentativas, encontramos uma partitura cênica que ao nosso ver deixou o final mais *em aberto*, além de propiciar uma maior diversidade de leituras, sem mostrar uma atitude derrotista, ou niilista. Retomamos a expressão *fim de jogo*, apresentando-a ao grupo como um elemento textual a ser incluído na partitura cênica, instrução esta que estimulou nos atores a proposição de um novo final:

> Após a confirmação do "Diretor" que o suicídio seria transmitido de forma integral, as luzes são apagadas novamente, restando apenas o mesmo feixe de luz azul. A Mulher volta o seu olhar para a câmera, fitando-a de forma tensa e sem nenhum movimento, enquanto ouve a contagem regressiva para o início da transmissão. Re-

---

[54] Ritmo e dança tradicional dos índios potiguares.

alizada a conexão, o rosto da "Mulher" aparece em todas os quatro monitores, o que faz com que todos na platéia possam ver sua imagem de frente. Ela pega a faca e corta os pulsos, enquanto retoma a sua despedida:

> Vou fazer um adágio:
> É crua a vida. Alça de tripa e metal.
> Nela despenco. Lavo-me. Lavo as vigas dos ossos
> e perambulamos de coturno pela rua
> Altas de corpo e de copos
> A vida é crua.
> E pode ser tão generosa e mítica
> Olho d'água, bebida
> A vida é líquida.[55]

Ao começar a morrer, no momento em que ela vai se encostando na borda da banheira, começa o seu delírio (Foto nº 43). Ouvimos o som de música eletrônica. "Azul" abre a cortina que cobre uma das paredes da sala. Vemos "Jesus" na posição de crucificado do outro lado da janela de vidro que ocupa metade do espaço da parede. Ao longe, vêem-se alguns prédios iluminados da noite de São Paulo. Ao mesmo tempo, as imagens dos televisores mostram fragmentos de cenas da trajetória da "Mulher", tomadas de pontos de vista diferentes daqueles assumidos pelo público, incluindo *closes*, tomadas de cima do monumento, dentre outras.[56] Enquanto isso, "Azul" e "Encarnado" se aproximam, retiram cordas, esticam-nas cada um de um lado e começam a girar a banheira. Durante esta movimentação podemos escutar no meio da música vozes dos personagens em ritmo cada vez mais vertiginoso.

No auge da movimentação da banheira, a "Mulher" tira os pulsos da água. Ao mesmo tempo que a música pára, ocorre a interrupção

---

[55] Colagem de fragmentos de Lispector (1980) e Hilst (1988), realizada pelo participante.
[56] vídeo dirigido por Bruno Santana.

Foto 43. O suicídio.

da *peleja* entre "Deus" e o "Diabo". Silêncio. A "Mulher" levanta, sai da banheira, amarra os pulsos, veste seu robe de banho e olha firmemente para os narradores.

MULHER –
Fim de jogo.

A "Mulher" sai da sala e fecha a porta. "Azul" e "Encarnado", depois de reagirem primeiro com surpresa e depois com ironia à tomada de atitude da "Mulher", olham diretamente para o público e abrem por completo as duas portas da sala. A música retoma. Através da abertura das portas, a platéia pode ver todos os outros atores no pátio. Os narradores saem, configurando o final do espetáculo. O volume de som da música eletrônica cresce, enquanto o público sai da sala e encontra os atores de mãos dadas, dispostos ao longo do pátio central. Eles agradecem a presença dos espectadores e saem. A música continuará tocando até todos irem embora.

Na saída do prédio, o público se encontrava novamente em frente ao Teatro Laboratório, retornando desta forma ao seu ponto de partida. Em síntese, o trajeto percorrido foi o seguinte: iniciou-se no hall do teatro, dirigiu-se ao monumento do relógio, circundou-o, foi até a pedreira e retornou ao Departamento de Artes Cênicas, dentro de uma sala paralela ao teatro (vide o mapa que sintetiza a trajetória do público entre as pp. 222 e pp. 223).

AS RETOMADAS

Após a estruturação da dramaturgia das estações fizemos retomadas de jogo com o objetivo de adequar a duração do espetáculo: organizar o tempo entre as diferentes cenas, às vezes distantes entre si, no sentido da conexão teatral entre uma estação e outra, da elaboração de um ritmo agradável neste trajeto. As ligações ente narradores e a cena, o término de uma cena e o início de outra, o preenchimento do tempo durante o deslocamento e a acomodação do público, todos esses pontos precisaram ser testados diversas vezes.

Outras retomadas possuíram uma natureza mais espacial, como o exame do uso dos objetos e passagens do espaço, como o abrir e fechar de portas, o empurrar de um piano, o subir uma escada, o desenrolar de um tapete na ponte, a subida em grades, pontes e orelhões, o aproveitamento do efeito de eco, a execução de uma efeito de ilusão, o jogo com a luz da praça para criar aparições e desaparições, o jogo com a luz de refletores, os obstáculos no caminho, abertura de portões, dentre outros.

O terceiro tipo de retomada foi coordenado pelo diretor musical. Discutiram-se nas avaliações a musicalidade da fala, o tempo, a construção melódica, os silêncios, os ruídos, os efeitos naturais, os efeitos artificiais, o jogo entre ator e instrumentista, o vazamento de som de bastidor, ou seja de passos, ou vozes de atores que se deslocam paralelamente às estações.

O ensaio técnico foi outro procedimento, como o aquecimento e o ensaio realizado pela atriz que andava de perna de pau, o ensaio de afinação de instrumentos, o ensaio de operação de luz, o *black-out* das luzes da praça no momento exato de uma das falas do narrador, o ensaio de contra-regragem, de troca de roupa e o deslocamento, a preparação ou a guarda de objetos, dentre outros.

A *retomada de jogo contínua* acontecia uma vez por semana. Várias vezes as ligações entre as estações foram improvisadas *no momento*, sempre no intuito de não quebrar o fluxo de jogo, testando os deslocamentos dos espectadores entre cada lugar teatral.

Muito tempo antes da estréia o grupo foi subdividido em comissões de produção e infra-estrutura, para dar conta da produção dos figurinos, dos elementos cenográficos, dos objetos de cena, dos esquipamentos eletrônicos, da iluminação, da seleção e confecção de roupas e adereços, da administração do material e das chaves das salas.[57]

Quanto ao uso do espaço, Rosimeire Santos – autora de *Uma Análi-*

---

[57] Foi de grande importância o apoio da equipe do acervo da Escola de Arte Dramática e do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

se de Caráter Semiológico de Uma das Cenas do Espetáculo – afirma que o momento em que o público assiste a cena sentado no meio da ponte proporcionou uma *visão inusitada* deste espaço:

> "[. . .] raramente nos aproximamos tanto de um monumento. Usá-la como cenário é nos remeter ao seu campo semântico: afinal o que é uma ponte? Um elo de ligação, um instrumento de ultrapassagem, uma fonte de (in)segurança, um abrigo."[58]

Santos comenta ainda o uso do espaço físico do monumento do relógio como parte do discurso da encenação, referindo-se ao surgimento de personagens que formavam a banca examinadora durante a defesa de tese da protagonista:

> "A saída dos personagens do relógio e sua volta, ao final da cena, os torna mais intrigantes do que seriam se surgissem de outro lugar, ou se os atores seguissem com os outros até a estação subsequente. Há alguma metafísica nisso tudo. Quem são eles? São juízes, vem do tempo e retornam a ele. Arrogam-se donos da verdade, mas ocupam o templo da relatividade, onde não há verdades absolutas. Estranhas criaturas."[59]

A concepção dos figurinos foi discutida em grupo, porém convidamos um aluno do curso de artes plásticas e o professor Rafael Rios, para assessorar-nos na pesquisa do acervo de roupas e adereços da Escola de Artes Dramáticas.

A parceria artística com a direção musical de Silvio Franco foi profícua, na medida em que este compositor acompanhou grande parte da elaboração das estações. A música foi executada ao vivo, no jogo com os atores. Os músicos se dispuseram a assumir uma atitude de *performer* diante das cenas, algumas vezes favorecendo seus climas, reforçando suas atmosferas ou criando efeitos de estranhamento. No cena dos "Anjos da Noite", por exemplo, a pulsação de rock promovida por duas baterias e um guitarrista que circulava e realizava solos no meio do público, tinha a intenção de envolver a platéia, reforçando a atmosfera criada pelos atores e a escuridão do espaço recortado pela luz. Com o objetivo oposto, o único pandeiro que acompanha a cena do encontro entre o "Pai de Família" e o mendigo, por sua vez, realizou *comentários* e contrapontos sonoros que estranhavam a cena.

---

[58] Cf. Santos, 1999, p. 11. A autora, professora de teatro da UNB, assistiu a apresentação de 19 de junho de 1999.

[59] Op. cit., p.15.

Com relação ao perigo do *aborrecimento* dos espectadores surgir durante o deslocamento, uma preocupação constante em todo o trabalho, a maioria do público presente na temporada parece não tê-lo vivido, conforme apontou Santos: "Trata-se de um espetáculo bastante denso, apesar de toda a fragmentação e de toda a peregrinação pela praça."[60]

Fizemos uma avaliação após o recesso de férias. Uma forma eficaz foi a *retomada de jogo contínua no espaço vazio.* Neste procedimento, inspirado em Peter Brook, abrimos uma roda e representamos todo o espetáculo, sem o suporte físico, a luz e a atmosfera do espaço, nem figurinos, nem objetos. A única exceção foi a utilização da banheira sobre rodas e de uma cadeira. Neste *espaço vazio* da sala os atores representaram todo o espetáculo, com a única regra de não parar o jogo, improvisando as ligações entre as cenas que nas apresentações necessitavam de espaço específico ou outro elemento de encenação. Foi muito importante perceber que a narrativa podia se sustentar sem o apoio dado pelo espaço, pela música, pelos figurinos e pela iluminação.

Na avaliação, um dos participantes que nunca havia atuado em teatro anteriormente, e que se aproximara do grupo com a intenção primeira de participar apenas da pesquisa de textos, emitiu sua impressão geral do percurso:

> "No primeiro encontro, um estudante de filosofia adentrou uma sala onde estavam cinco ou seis atores. Como é que poderia este ra-

---

[60] Santos, 1999, p.15.

> paz participar de uma reunião em que pessoas pretendem criar cenas teatrais a partir do nada? Ora, improvisar é fácil, alguns diriam. Mas eu pensava ser necessário todo um arcabouço teórico. No entanto, tudo que eu precisava era o meu corpo e os objetos da sala. [. . .] É claro que levou tempo para eu entender o que era «brechtiano» ou «stanislaviskiano», portanto senti-me «esperando godot», às vezes. O trabalho do jogo com fragmentos veio suprir tudo isso, pondo-me em contato, ainda que de forma fragmentada, com tantos autores. Os nove meses de gestação do espetáculo «1999» foram também os meses de gestação de um ator."

Na fala de outro participante, pudemos perceber que a importância do espaço como ponto de partida do experimento:

> "De fato, muita coisa mudou desde as intenções iniciais até a apresentação. Interessamo-nos por muitas outras coisas, mas o fato de que foram as nossas sensações para com o espaço que deram o material necessário para o estabelecimento da dramaturgia continua verdadeiro."

Algumas das cartas que os participantes escreveram endereçadas aos autores dos textos literários utilizados, comentaram a contribuição dos textos para a abertura de novos enfoques:

> "eu queria mandar um recado para o Italo Calvino, pois agora eu acho que uma cidade é muito mais que só os seus espaços físicos"

> "eu mandaria um bilhete pro Saramago [. . .] pois ele me ensinou a pensar mais racionalmente sobre as figuras mitológicas de «Deus» e do «Diabo» [. . .] o texto do Saramago [. . .] foi muito importante para que eu chegasse a esta conclusão, além de ter dado uma base para eu poder atuar e fazer a peça, de uma forma mais racional."

> "eu mandaria um recado para o Heiner Müller, dizendo que eu per-

cebi como é angustiante a gente estar numa missão sem saber exatamente qual é a nossa missão."

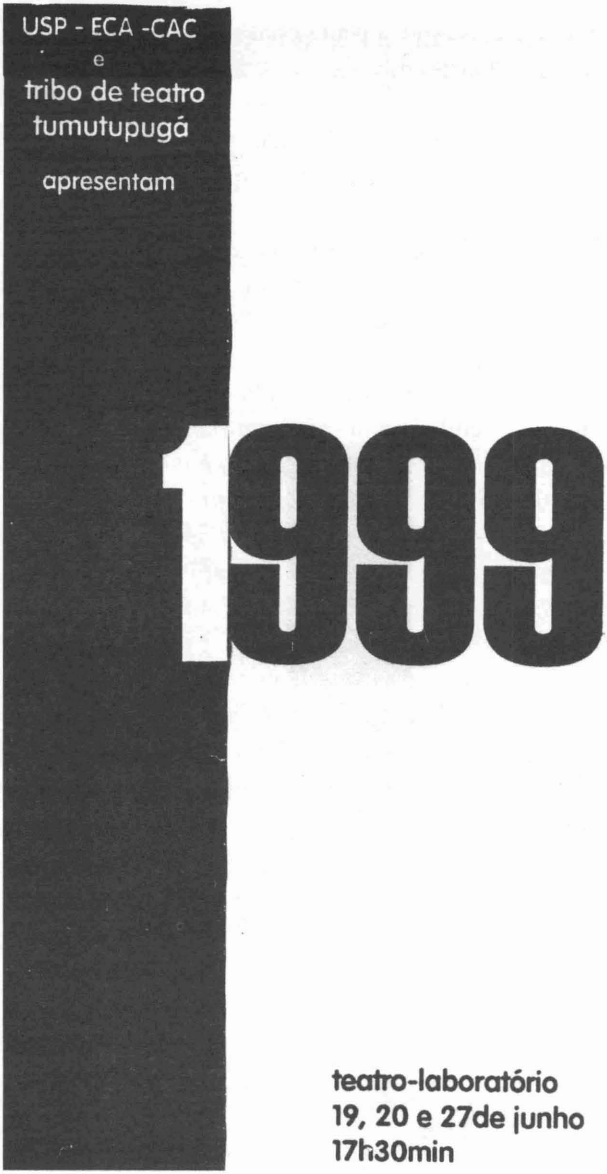
"eu mandaria pro Bachelard, falando que a poética do espaço abre mil portas pro teatro que eu não sabia que existia. . ."

A seriedade, o entusiasmo e a assiduidade aos encontros foram algumas das características marcantes da equipe, que manifestou alto grau de envolvimento na pesquisa e considerável empenho em todas as fases do experimento.

A abertura dos trabalhos para um público externo ao processo antes da estréia foi vital, sendo igualmente importante acolher as impressões do público após os ensaios, inclusive tendo em vista modificações significativas na dramaturgia, o que efetivamente aconteceu.

Apesar de ter havido algum estresse às vésperas da estréia, devido à problemas de produção, conseguimos realizar um percurso sem ruptura entre aprendizado e encenação, resultando num espetáculo bem recebido tanto por alunos, como por professores e pesquisadores presentes.

O acontecimento teatral caracterizou-se pela dramaturgia elaborada coletivamente através de sucessivas retomadas de jogo, pela utilização não convencional do espaço, pela diversidade nas relações cena/público, pela estética fragmentária da dramaturgia, pelo relevo dado à instância narrativa, pela abordagem épica, e principalmente pela *atitude de jogo* na interpretação dos atores.



USP - ECA -CAC
e
tribo de teatro
tumutupugá
apresentam

1999

teatro-laboratório
19, 20 e 27de junho
17h30min

Figura 3. Programa do espetáculo.

ELENCO:

tribo de teatro tumutupugá:	Aline Ferraz, Elise Vieira, Ernesto Valença Júlio César Dória, Leandro Triervailer Lígia Borges, Ricardo Domeneck Roberto Borges, Verônica Veloso
atores convidados:	Aline Mendes, Etemístocles Jr. Federico Neild, Júlia Hardy Melissa Migueles, Paula Arruda Paulo Panzeri, Pedro Guilherme
apresentando:	Adriana Galvão Luciana Silva

FICHA TÉCNICA

encenação:	Marcos Bulhões
orientação da pesquisa:	Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo
dramaturgia:	elaborada pelo encenador e pelo grupo, a partir do Jogo Teatral com fragmentos de textos de José Saramago, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Bertolt Brecht, Boudelaire, Italo Calvino, Ricardo Domeneck, entre outros.
direção de vídeo:	Bruno Carneiro E Pablo Ferreira
concepção e direção musical:	Sílvio Franco
criação da trilha sonora:	Ricardo Alves, Jailton Soares e Sílvio Franco
música tema:	Eduardo Santana
concepção de espaço da sala 23:	Laércio Junior
desenho do figurino base:	Rubens Crispim Júnior e Verônica Veloso
pesquisa no arcevo da EAD/CAC:	elenco
operação de luz:	Laércio Júnior, Bruno Carneiro e João Batista

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das quatro oficinas, foram duas as questões que consideramos fundamentais: a aprendizagem da linguagem da encenação e a organização do discurso sobre o mundo.

Tendo em vista o aprendizado da leitura da cena por parte dos atores, enfatizamos a recepção do discurso tecido através dos jogos ao longo de nossa trajetória. Esta leitura estética teve como instrumento principal a noção de dramaturgia como sendo a forma de entrelaçar os principais elementos da linguagem da encenação: o gesto e a palavra do ator em sua relação com a música, os objetos, o espaço e o público.

Enfocamos o ator como co-autor da encenação e não apenas um instrumento da expressão do diretor. Na busca desta condição de criador, o ator amplia seu repertório expressivo para poder criar não só a forma de representar seus personagens e papéis específicos, como também participar do trabalho dramatúrgico, através da redação, da pesquisa, do recorte e da montagem de fragmentos de textos, opinando sobre a organização do discurso cênico a ser *lido* pelo público.

O princípio da *dialogicidade* defendido por Paulo Freire moldou a formulação de nossas ações e se mostrou particularmente eficaz durante a discussão da dramaturgia. Nem sempre foi fácil manter a atitude paciente necessária para escutar primeiro, fomentar o pensar coletivo e só depois decidir, na qualidade de coordenador geral.

Podemos resumir assim as etapas do percurso que vai da investigação do espaço ao acontecimento teatral:

1. Realização de jogos teatrais a partir do espaço, isentos de direcionamento temático;

2. Definição em grupo do tema escolhido, assim como do foco central da investigação, que define o *super-objetivo* do experimento;

3. Pesquisa coletiva de textos literários e imagens, relacionados ao tema e ao foco central da encenação;

4. Seminário para socializar as imagens poéticas inerentes aos fragmentos de textos literários coletados individualmente e criação de um acervo comum de textos.

5. Experimentação de jogos teatrais a partir de textos selecionados pelo coordenador, aliada à ampliação gradual e coletiva do acervo;

6. Apresentação das proposições individuais de roteiro de todos os participantes envolvidos, visando a discussão coletiva sobre o roteiro, em busca da síntese e do consenso;

7. Edição do roteiro pelo coordenador.

8. Discussão coletiva do roteiro proposto, paralela à criação das cenas;

9. Novas edições do roteiro, incluindo textos propostos pelos atores, quando o encenador selecionou as sugestões válidas e editou nova versão, aos poucos transformada em material textual mais denso, incorporando inclusive fragmentos advindos de improvisações;

10. Acontecimento teatral aberto ao público, acompanhado de diálogo posterior com a platéia;

11. Mudanças de partituras de jogo e enfoques de interpretação após avaliações dos encontros com o público.

Ao longo deste tipo de trajetória, sugerimos a seqüência: preparação, exploração, síntese e retomadas do jogo no planejamento de uma oficina.

A primeira fase, de *preparação*, constituiu-se em um trabalho no nível pré-expressivo, procurando a mobilização do ator para um estado de prontidão e disponibilidade para o jogo. Havia a necessidade de *desarmar* os condicionamentos que determinam formas estereotipadas de atuação. Esta fase foi mais que um simples *aquecimento* para o jogo, transformando-se em uma investigação pessoal e coletiva no nível pré-expressivo do ator. Com base no experimento, fomos percebendo, aos poucos, que a ênfase na *ação física* serve não só para os profissionais do palco, como também para aqueles que estejam se introduzindo no campo da atuação e não pretendam se profissionalizar como artistas. Os exercícios voltados para este nível ampliaram bastante o referencial de imagens e movimentos dos jogadores, rompendo algumas barreiras expressivas, tanto físicas como vocais, ampliando o repertório gestual e dando mais elementos para o jogador utilizar em sua síntese durante o jogo.

A fase de *exploração* foi conduzida através de instruções que evitavam uma única resposta correta, estimulando sempre várias tentativas de resolução, que eram encaradas como possibilidades estéticas. Elas foram formuladas a partir dos problemas de configuração teatral que surgiam do contato com os espaços e com os textos. A grande vantagem destas instruções divergentes foi a de oferecer um leque amplo de opções e desenvolver um distanciamento crítico do jogador com as suas próprias proposições. O procedimento mais eficaz nesta fase foi a *criação de imagens*, sendo também bastante produtivo o cruzamento dos enfoques da *complementaridade* e do *estranhamento*. Este procedimento foi importante pela riqueza de pontos de partida dos jogos.

Na fase dedicada à *síntese*, o procedimento primordial foi o jogo teatral a partir dos espaços e dos textos. Foi muito estimulante obter uma elaboração cênica em cada sessão de trabalho pois manteve-se a dinâmica do jogo teatral em permanente exercício, reunindo os atores em torno de um foco comum. Procuramos não nos acomodar aos primeiros resultados. A dramaturgia só foi definida após várias retomadas, quando decidíamos os focos de acordo com os critérios discutidos com os atores.

O jogo teatral a partir do espaço funcionou como veículo eficaz para o levantamento dos temas, para a definição de uma proposta de trabalho, assim como o pensamento a respeito do público que interessa ao grupo.A diversidade dos locais experimentados permitiu o surgimento de temáticas variadas, e desta forma redimensionou a visão que o grupo tinha sobre seus reais interesses.

O grupo ultrapassou os limites de seu próprio universo imaginário, defrontando-se com o pensamento do *outro*, através do jogo com fragmentos de texto literário. Os atores foram convidados a construir sentidos, experimentando diversas formas de apropriação lúdica e antropofágica de textos de ficção. A literatura nos fez pensar dimensões menos óbvias da realidade.

Os textos selecionados apresentaram importantes problemas de atuação e de configuração cênica. Procuramos sempre encarar as soluções encontradas no jogo como sendo algumas das múltiplas opções de encenação. As avaliações se detiveram não só na análise da ficção elaborada, mas examinaram também a *forma* do que efetivamente podíamos perceber em cena. Uma abordagem não linear do texto narrativo caracterizou a maioria dos procedimentos empregados. Consideramos importante estimular o grupo a formular outros níveis de enunciação, que se sobrepusessem aos já existentes no texto original.

Na maioria das práticas do jogo teatral com texto, os fragmentos são o ponto de partida e, a retomada de jogo ocorre isenta da proposição de novos materiais textuais por parte do coordenador. Segundo a bibliografia analisada, assim procedem autores como Jean-Pierre Ryngaert, Reiner Steinweg, Ingrid Koudela, Maria Lúcia Pupo, Jean Baune e Bernard Grosjean.

A partir do nosso envolvimento com as abordagens citadas, mas sobretudo querendo propor novos enfoques, iniciamos pelo jogo teatral sem texto, e somente a partir de seus resultados selecionamos fragmentos que servissem como elementos a serem propostos pelo encenador ao longo de sucessivas retomadas do jogo. O novo texto funcionava como elemento de ruptura com a forma encontrada pelo grupo, instigando-o a novas elaborações da cena. Dessa maneira, consideramos nossa contribuição um avanço no campo do jogo teatral com textos, na medida em que fornece ao coordenador a possibilidade de confrontar visões de mundo advindas de autores diferentes, fora do contexto do grupo. Quanto ao *gosto pessoal*, consideramos positivo o fato de termos explicitado nossas preferências, na medida em que deixamos claro para o grupo a relatividade de nossas próprias escolhas.

Uma outra modalidade que consideramos interessante foi a leitura de romances e peças teatrais fora do contexto dos encontros, proposta no intuito de os atores selecionarem fragmentos a serem jogados posteriormente nas sessões em grupo. Em alguns momentos do experimento, este procedimento estimulou os atores a lerem textos narrativos e poesias na perspectiva de se apropriarem de palavras, expressões e frases, destacadas e rearticuladas em um novo texto, o qual servia de material de jogo *em mãos*, para diversas retomadas.

Recomendamos a leitura, seleção e jogo teatral com fragmentos provenientes dos textos considerados clássicos no contexto cultural dos participantes, ou melhor, o envolvimento com bens artísticos que podem ser socializados durante a aprendizagem. Também consideramos importante que, numa fase posterior, o repertório seja ampliado, ultrapassando as fronteiras da literatura também para textos de não-ficção. Esta ultrapassagem das fronteiras da literatura foi utilizada na terceira fase, dedicada ao roteiro, e continuou até a concretização do acontecimento teatral. Foram utilizados em cena recortes de outras espécies de texto, letras de música, quadrinhos, entrevistas, teses científicas e textos jurídicos. Em vários momentos foram as dificuldades geradas por este tipo de texto que motivaram soluções oportunas.

A abordagem da colagem, apesar da indefinição inicial quanto ao enredo, causada pela ausência de um fio condutor do discurso teatral, desenvolveu a capacidade de discriminação, de seleção de informações, da articulação de significados, da compreensão e da elaboração de metáforas, do poder de transformação simbólica dos participantes. Dentre as vantagens deste enfoque, pudemos destacar o aparecimento de várias proposições para a solução dos problemas cênicos, o envolvimento intenso do jogador com a articulação do discurso produzido pelo grupo, a ampliação dos enfoques e o crescente distanciamento crítico do ator em relação ao personagem.

Após ouvir as sugestões de todos, optamos por decidir qual a proposta a ser executada. O fato de não haver o critério do voto foi interessante, pois evitou polêmicas desnecessárias. Cada proposta de solução cênica, sintetizada na voz do encenador, foi testada sob a forma de jogo, avaliada por todos os participantes e recebendo novas sugestões, que respondiam à pergunta: "Como poderíamos melhorar este jogo?"

As sugestões feitas por escrito para alteração do roteiro permitiram propostas e críticas que foram discutidas sem que tivessem sua autoria identificada de ínicio, fato que "despersonalizou" o debate das idéias.

A *reimpressão* e a distribuição das várias versões do roteiro proporcionou uma noção do todo do discurso e evitou o isolamento entre grupo e encenador. A concentração dos fragmentos em um acervo de textos localizado na sede do trabalho, de fácil acesso a todos, também foi um procedimento interessante.

A modalidade de formulação, edição e escritura individual em subgrupos de roteiro ou definição das falas de personagens, a partir da leitura de texto literário, foi uma das vertentes não pensadas anteriormente que consideramos produtiva. O trajeto da experiência dos jogos à redação de textos foi intercalado com a edição individual de textos narrativos. A redação de textos foi muito interessante, aproximando o ator da idéia de concisão como critério literário para o recorte. Na última fase, foi importante pedir para que alguns dos diálogos de determinados personagens do espetáculo fossem escritos por eles.

O uso de algumas das modalidades de *jogo teatral com texto em mãos* foi fundamental nos momentos em que nos encontrávamos com mais de uma proposta interessante de edição de texto narrativo. O teste da viabilidade das propostas foi feito sempre desta forma. Na avaliação, o efeito geral do texto em cena permitia uma clareza muito maior sobre a pertinência das propostas em termos verdadeiramente teatrais. Enfim, uma dramaturgia que foi testada sempre *em cena*.

Um dos efeitos negativos provenientes da participação do ator na elaboração da dramaturgia é o sentimento de posse que pode emergir em relação ao papel. Em certos casos a dimensão de autoria faz com que ele se identifique com a propriedade do personagem. Após um certo tempo de experimentação, alguns atores podem se incomodar com alguma mudança na distribuição de papéis, mesmo quando esta evidencia a necessidade estética da troca, tendo em vista a representação como um todo. Neste momento, é importante que o encenador estimule o posicionamento do ator enquanto dramaturgo, enfoque que exige maior distanciamento crítico. Em nossa experiência, quando não havia consenso, a decisão sobre a distribuição dos papéis cabia ao encenador, e foi importante expor e discutir os critérios no grupo, para esclarecer dúvidas e evitar mal entendidos. Acreditamos que esta regra é mais facilmente aceita quando se evidencia a real melhora na encenação.

O procedimento da *retomada do jogo* constituiu o cerne da nossa abordagem, e exigiu cuidados do encenador no momento das avaliações das cenas para que não perdêssemos o prazer de jogar. Quando os atores aceitavam nossas instruções para o estabelecimento de novos focos, alterações ou cortes, estavam substituindo o mito da inspiração imediata e do frescor original da primeira improvisação, por uma prática sistemática de transformação da versão inicial. Este enfoque da cena enquanto texto cênico orgânico, vivo, e portanto mutável, não foi evidente no início. Foi preciso tato, humor e distanciamento no exercício da crítica, especialmente na exposição de sugestões de retirada de aspectos que visivelmente pareciam agradar aos proponentes, mas cuja pertinência era questionável.

Acostumar-se a ouvir as críticas sem tentar se justificar foi uma atitude construída ao longo do tempo e precisou de muitas intervenções, sendo esta a função do coordenador do experimento. Percebemos que a *forma* como a crítica é emitida é tão importante quanto o seu *conteúdo*, tendo em vista todos os aspectos subjetivos que estão imbricados na postura física, na relação espacial entre aquele que fala e aquele que escuta, no tom de voz e na maneira de olhar.

A noção de *teatro vivo*, inspirada em Peter Brook, esteve sempre associada à existência do jogo entre os atores e foi importante como parâmetro geral das avaliações, pois reforçou a ênfase principal da encenação: o acontecimento diante do público. Em primeiro lugar, lidávamos com questões como: "O que acabamos de ver foi *teatro vivo* ou *morto*? Vocês perceberam se havia jogo entre eles? Foi interessante ou aborrecida esta cena?" Após esta introdução é que discutíamos o uso do espaço, a relação cena/público, o texto utilizado, as relações entre os jogadores, a musicalidade e o uso dos objetos, dos figurinos e da luz.

Constatamos que várias conexões entre o fazer, a história e a teoria do teatro podem ser conectadas ao jogo. Apesar de considerarmos que poderíamos ter avançado ainda mais nesta seara, percebemos em nosso experimento que os participantes demonstraram uma gradual apropriação de conceitos importantes para a prática teatral contemporânea, tais como *gestus*, *estranhamento*, *identificação*, *antropofagia*, *partitura cênica*, *super-objetivo*, *espaço vazio*, *etc.*

Um outro avanço da pesquisa diz respeito à utilização de outras modalidades de procedimentos que complementaram a prática do jogo teatral.Um exemplo significativo foi a *improvisação sem olhar externo*, e os jogos com foco na *ação física* inspirados no método de Stanislavski. Todos eles se mostraram eficazes para a fisicalização de situações imaginárias relacionadas aos personagens, que depois eram retomados no jogo teatral. O que importava neste caso era não fazer dos atores *cobaias* da experimentação do diretor.

A prática junto ao grupo nos fez perceber que são muitos os limites e condicionamentos em relação à fala, que se situam entre os pólos da *tensão* (no aparelho vocal, principalmente na região dos maxilares) e do *descuido* (emissão cotidiana do texto, não audível ou truncada, repetitiva ou ininteligível para o público). A existência de platéia a cada improvisação foi por si só um estímulo ao cuidado com a fala. Percebíamos que diante do texto era preciso driblar os vícios da fala "interpretada" através de procedimentos como a fragmentação, como o uso da mesma frase em diferentes ações físicas, *descondicionando* o ator da primeira forma adotada. Este tipo de jogo poderia ter sido ainda mais explorado. Outros pontos que mereceram instruções de nossa parte foram a criação de pausas, a articulação das palavras, o uso da respiração, escuta das diferentes possibilidades de nuances, ênfases, musicalidade e imagens emergentes no trato com as palavras. Isso se deu porque o experimento demonstrou que não é uma tarefa simples nem rápida transcender as amarras expressivas da fala, os vícios cotidianos e teatrais.

Sugerimos que modalidades que investiguem as relações espaciais da emissão sonora do texto, como as descritas por Ryngaert (1985), sejam complementadas por abordagens que interfiram nos condicionamentos físicos e respiratórios dos participantes. Nesse ponto concordamos com Grotowski (1971), quanto à necessidade de procedimentos que tenham como foco a voz enquanto prolongamento do gesto e da ação física. Exercícios adaptados daqueles descritos pelo mestre polonês podem promover novos posicionamentos, equilíbrios, esforços, contrações e alongamentos em direção ao *descondicionamento* das couraças musculares. No entanto, acreditamos que *todos* devem ser realizados de forma a permitir a cada participante ter seus respectivos focos imaginários projetados no espaço, e, principalmente, numa atmosfera de jogo.

O equilíbrio entre a pesquisa do encenador e o pensar coletivo da dramaturgia e da cena nem sempre é fácil de ser conseguido. Não se trata do encenador servir apenas para organizar os interesses do grupo. É necessário apontar as contradições entre a racionalização do discurso e os reais conteúdos despertos nas improvisações, estimular o acesso de diferentes visões sobre o mesmo objeto, ampliar o seu repertório. Desta forma, não se visa apenas a expressão do grupo, mas o resultado do encontro artístico e pedagógico entre o encenador e o grupo.

O coordenador de um experimento de encenação necessita desafiar os reflexos condicionados inerentes a cada um dos participantes. Por isso, é preciso que ele interfira, procurando porém, manter sempre uma atitude crítica quanto às suas intervenções. O questionamento contínuo da própria forma de trabalho é fundamental, tanto em relação ao uso do corpo e da linguagem quanto na formulação de novas instruções de jogo.

Finalmente, pensamos que poderíamos incrementar melhor os meios de produção do texto. Consideramos que os meios artesanais de que dispusemos, como o acervo de textos em papel, os roteiros escritos à mão, as propostas em papel coladas em roteiros fotocopiados, poderiam ser substituídos por ferramentas mais adequadas. Desta forma, a continuidade de nossa investigação, poderá voltar-se para a utilização de recursos da Internet como instrumento de articulação das informações em um processo de dramaturgia desta natureza. O hipertexto – *site e/*ou *blog* comunitário – seria aberto às contribuições de todos os participantes, podendo ser conectados fragmentos literários, imagens, movimentos e sons, ampliando o acervo, possibilitando a publicação das várias versões do roteiro, agilizando o acesso de todos à totalidade das informações. Por outro lado, cada jogador poderia contribuir para a ampliação do material que está sendo pesquisado.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para a reflexão metodológica de professores e diretores interessados em práticas colaborativas de dramaturgia, em busca de novas funções sociais e poéticas para o teatro.

"Para Artaud, teatro é chama.
Para Brecht, teatro é clareza de visão.
Para Stanislawski, o teatro é humanidade.
Por que temos de escolher entre eles?"

– PETER BROOK

BIBLIOGRAFIA

FUNDAMENTAÇÃO DA PRÁTICA TEATRAL

Almeida, Márcio Aurélio Pires. *O encenador como dramaturgo – a escrita poética do espetáculo.* Tese de doutourado. São Paulo: ECA-USP, 1995.

Alves, Amara C. *A brincadeira prometida. . . o jogo teatral e os folhetos populares.* Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1992.

Andrade, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*(Obras Completas, vol. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

Appia, Adolphe. *A obra de arte viva.* Lisboa: Arcádia, s.d.

Araújo, Geraldo Salvador. *Teatro na educação: repensando o espaço de uma consciência político-estética.* Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 1999.

Artaud, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Bablet, Denis. La remise en question du lieu théatral au vingtième siècle. In: *Le lieu théâtral dans la societé moderne.* Paris: CNRS, 1988, pp. 12-25.

Baker, Elsworth F. *O labirinto humano.* São Paulo: Summus, 1980.

Barba, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes.* São Paulo-Campinas: Hucitec-Unicamp, 1991.

——— *A canoa de papel, tratado de antropologia teatral.* São Paulo: Hucitec, 1994.

Barba, Eugênio & Nicola Savarese. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral.* São Paulo-Campinas: Hucitec-Unicamp, 1995.

Barret, Gisèle & J. C. Landier. *Expression dramatique et théâtre.* Paris: Hatier, 1991.

Barros, Diana L. Pessoa de & José Luiz Fiorin (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo: Edusp, 1999.

Baune, Jean & Bernard Grosjean. Petites formes. . . grands enjeux. *Cahiers Pédagogiques,* nº 337, octobre 1995, pp. 47-9.

Benjamin, Walter. Tentativas sobre Brecht. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie.* São Paulo: Cultrix-Edusp, 1986, pp. 121-5.

Benjamin, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 197-221.

Bião, Armindo & Cristine Greiner (orgs.). *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

Boal, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Borie, Monique. Enseignement et création, un même chemin. In: *Le metteur en scène en pédagogue*. Paris: Actes Sud/Théâtre Nacional de Chaillot, 1988, pp. 127-33.

Borie, Monique, Martine de Rougemont & Jacques Scherer (orgs.). *Estética teatral, textos de Platão à Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

Brecht, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

———. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

———. *Teatro completo de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988-1995.

Brook, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

———. *O diabo é o aborrecimento, conversas sobre teatro*. Porto: ASA, 1993.

———. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

———. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Cabral, Beatriz Angela Vieira (org.). *Ensino do teatro: experiências interculturais*. Florianópolis: Imprensa Universitária/UFSC, 1999.

Cambien, Michel. A la recherche problématique d'un répertoire. *Pratiques*, nº 74, juin 1992, pp. 65–76.

Carvalho, Marilda Buzzini. *Coro: janela para o mundo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1993.

Chacra, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

Chekhov, Michel. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Claro, Edson. *Método dança educação física, uma reflexão sobre a consciência corporal e profissional*. São Paulo: Robe Editorial, 1995.

Coelho, Ana F. C. *A introdução do texto literário ou dramático no jogo teatral com crianças*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1989.

Coelho, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Courtney, Richard. *Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Cruciani, Fabrizio. Aprendizagem:exemplos ocidentais. In: Barba, Eugênio & Savarese, Nicola. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral*. São Paulo-Campinas: Hucitec-Unicamp, 1995, pp. 26-9.

Delgado, Maria M. & Paul Heritage (orgs.). *Diálogos no palco: 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

Del Rio, Vicente. Cognição e desenho da cidade. In: Del Nero et al. *Tempo e espaço, um enfoque sobre hipocampo e cognição ambiental*. Col. Documentos, Série Ciência Cognitiva nº 26. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, USP, 1996, pp. 45-58.

Del Nero, Henrique S. Para um conceito de cognição ambiental. In: Del Nero et al. *Tempo e espaço, um enfoque sobre hipocampo e cognição ambiental*. Col. Documentos, Série Ciência Cognitiva nº 26. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, USP, 1996, pp. 1-3.

Dixon, M. Smith & Joel A. Smith. *Anne Bogart: Viewpoints*. Nova York: Methuen Drama, 1996.

Eco, Umberto. *Obra aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Ertel, Évelyne. Commencer par le commencement. In: *L'art du théâtre n.8: Le metteur en scène en pédagogue*. Paris: Actes Sud/Chaillot Théâtre National, abril de 1988, pp. 118-23.

Fernandes, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 1996.

Fernandes, Sílvia & Jacó Guinsburg (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Freire, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

——— *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Fusari, Maria F. de Resende & Maria Heloísa Correia de Toledo Ferraz. *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 1993.

Garcia, Clóvis. A evolução do espaço cênico ocidental. In: *Uma experiência cenográfica: J.C. Serroni e o CPT SESC*. São Paulo: Sesc, 1989.

Garcia, Silvana. *As trombetas de Jericó, teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec-Fapesp, 1997.

Gayotto, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.

George, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

Grotowski, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio: Civilização Brasileira, 1971.

Guinsburg, J. & Ingrid D. Koudela. O teatro da utopia: utopia do teatro? In: Silva, Armando Sérgio(org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.

Guinsburg, J. Da cena em cena. *Urdimento, revista de estudos sobre teatro na América Latina*, nº 1. Florianópolis: Udesc, 1997.

Huang, Al Chung-Liang. *Expansão e recolhimento*. São Paulo: Summus, 1979.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Jorge, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

———. A pós-modernidade de Gerald Thomas: Mattogrosso e Flash and Crash Days. In: Sílvia Fernandes & Jacó Guinsburg (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 244-7.

Jung, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

———. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1998.

———. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes: 1999.

Koudela, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

———. Brecht e o jogo teatral infantil. *Comunicações e Artes*, nº 24, dez. 1990. São Paulo: Eca/USP, pp. 27-34.

———. *Brecht, um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1991.

———. (org.). *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1992.

———. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

———. A obra fragmentada de Heiner Müller. *Jornal da USP*, 26/5 a 1º/6 de 1997. São Paulo.

Machado, Luís Cláudio. *A intertextualidade no teatro: Medéia de Eurípedes e Gota d'Água de Chico Buarque e Paulo Pontes*. Monografia não publicada. São Paulo, 1998.

Mantovani, Ana. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1994.

Martinez Corrêa, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimento, entrevistas (1958-1974)*. Seleção e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: 34, 1998.

Milaré, Sebastião. Apontamentos cronológicos do desenvolvimento da encenação no Brasil. *Sete palcos, revista da cena lusófona*. Lisboa, 1998.

Niemeyer, Oscar. *Como se faz arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Nunes, Celso. *O treinamento psicofísico na formação do ator*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1982.

Oida, Yoshi, *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

Ortega y Gasset, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Pasmadjian, Ulisses. La utilización de espacios teatrales no-convencionales en São Paulo: antecedentes a la década del 90. *Urdimento, revista de estudos sobre teatro na América Latina*, nº 2, Florianópolis: Udesc, 1998.

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Peixoto, Fernando. Teatro de rua no Brasil. In: Fabrizio Cruciani & Clelia Falletti. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

Picon-Vallin, Bétrice. Stanislavsk et Meyerhold, metteurs en scène-pédagogues. *Le metteur en scène en pedagogue, L'art du théâtre nº 8*. Paris: Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, 1987, pp. 104-10.

Pupo, Maria Lúcia S. B. Contemporaneidade do exercício da peça didática de Brecht. *Comunicações e Artes* nº 25. São Paulo: ECA, 1991.

———. *Palavras em jogo. Textos literários e teatro – educação*. Tese de livre-docência. São Paulo: ECA/USP, 1997.

Reuter, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Röhl, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1882.

Rosenfeld, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. S. Paulo: Perspectiva, 1982.

———. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

Ryngaert, Jean-Pierre. *O jogo dramático no meio escolar*. Coimbra: Centelha/Centro Cultural de Évora, 1981.

———. Texte et espace: sur quelques aventures contemporaines. *Pratiques*, nº 41, mars 1984, pp. 89-98.

———. *Jouer, représenter*. Paris: Cedic, 1985.

———. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

———. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Ruffini, Franco. A cultura do texto e a cultura do palco. In: Eugenio Barba & Nicola Savarese. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral*. São Paulo-Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995, pp. 238-43.

Santana, Arão Paranaguá. *Teatro e formação de professores*. São Luís: Edufma, 2000.

Sarrazac, Jean-Pierre. L'irruption du roman au théatre. [tradução não publicada de Paulo Roberto Massaro & Denise Radanovic.] *Théâtres en Bretagne*, nº 9, avril, 1996, pp. II-VII.

Saunders, Robert. A educação criadora nas artes. *AR'TE*, nº 10. São Paulo: Max Limonad, 1984, pp.78-86.

Santos, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Santos, Rosimeire. *1999 – Cena da ponte: análise semiótica de uma cena do espetáculo de Marcos Bulhões*. [Monografia apresentada para avaliação final da disciplina "Semiótica Geral e Semiótica do Espetáculo". Programa de Pós-Graduação da ECA/USP.] São Paulo, 1999.

Sarrazac, Jean Pierre. L'irruption du roman au théâtre. *Théâtre en Bretagne*, nº 9, avril 1996, pp. II–VII.

Saunders, Robert. A educação criadora nas artes. *AR'TE*, nº 10. São Paulo: Max Limonad, 1984.

Schechner, Richard. O teatro na encruzilhada. *O Correio da Unesco*, ano 26, nº 1, Rio de Janeiro: Unesco, janeiro de 1998.

Serroni, J. C. O palco italiano e seu rompimento. In: *Modus cenográficos*. São Paulo: Sesc, 1994.

Souriau, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

Spolin N, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

———. *Theatre Game File*. St. Louis: Cemrel, 1982.

Spolin, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Stanislavski, Konstantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

———. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

———. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

———. *A criação de um papel*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

———. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Steinweg, Reiner. *Lehrstück und Epishes Theater. Brechts Theorie und die Theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt: Brandes & Apsel, 1995.

Suassuna, Ariano. Dramaturgia da impureza, da misturada. *Vintém, ensaios para um teatro dialético*, nº 2, São Paulo: Hucitec, 1998.

Tavares, Maria Lúcia Pupo. *Le jeu, enjeu d'une formation*. Tèse, doctorat de 3ème cycle. Paris: Institut d'Études Théâtrales, Université de Paris III, 1985.

Thiollent, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 1998.

Thomas, Gerald. *Menino você esteve com ele?* In: Silvia Fernandes & Jacó Guinsburg (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 162-7.

Touchard, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Ubersfeld , Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les Éditions Sociales, 1981.

Wekwerth, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*. São Paulo: Hucitec, 1986.

Wirth, Andrej. A peça didática como máquina da fala: Fatzer na Universidade de Standford, EUA. *Theater Heute*, 1978, Heft 4. [tradução não publicada de Ingrid Koudela.]

TEXTOS UTILIZADOS NA ANÁLISE DRAMATÚRGICA E COMO MATERIAL DE JOGO TEATRAL

Athayde, Roberto. *Apareceu a Margarida*. Brasília: Brasília, 1973.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Baudelaire, Charles. *Levana e as nossas senhoras das tristezas, paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998, pp. 191-7.

Beckett, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Editora Abril, 1980.

Borges, Jorge Luís. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989.

Brecht, Bertolt. O maligno Baal o associal e os dois mantos. In: *O Maligno Baal, o Associal*. [Tradução não publicada de Ingrid D. Koudela.] São Paulo, 1997.

———. *A Santa Joana dos Matadouros*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

Brook, Peter. Como dizia a lenda In: *O ponto de mudança*, pp. 319-21. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

Browning, Robert. Bishop Blougram's Apology. In: Miguel de Unamuno. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Barcelona: RBA, 1994.

Calvino, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 101-03; 108-12.

———. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

———. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Campbel, Joseph. *O herói das mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

Cascudo, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.

Cortazar, Julio. A distante In: *O bestiário*. Rio: Nova Fronteira, 1986, pp. 33-46.

Fulghum, Robert. Elias Schwartz. In: *Tudo o que eu devia saber aprendi no jardim de infância*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

Gaarder, Jostein. *O mundo de Sofia: romance da história da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Goethe , Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte: Villa Ricca, 1997.

Gunzig, Edgar. "É preciso uma nova física para compreender o vazio, diz Edgar Gunzig". Entrevista concedida a Dominique Leglu. Caderno Mais!, *Folha de S.Paulo*, 6 de junho de 1999.

Hilst, Hilda. Poema 1. In: *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1995.

———.Mula de Deus. In: *Estar sendo, ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997, p. 112.

———. Poesia Sempre. *Revista da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, nº 134, 1998.

Ionesco, Eugène. *El asesino*. Barcelona: Mateu, 1982.

———. *A lição*. [Exemplar mimeografado constante no arquivo de textos teatrais da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.], São Paulo, s.d.

Kafka, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Syonara Cajado. São Paulo: Nova Época, 1981.

Lispector, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

———. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

———. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Machado de Assis, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Saraiva, 1971.

Marlowe, Cristopher. *Doctor Faustus*. [Exemplar mimeografado constante no arquivo de textos teatrais da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.] São Paulo, s.d.

Melo Neto, João Cabral de. A educação pela pedra. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, pp. 9-36.

Moussinac, Léon. *História do teatro: das origens aos nossos dias*. Amadora: Bertrand, 1957.

Müller, Heiner. A missão. In: *O teatro de Heinner Müller*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987, pp. 35-6.

Nichols, Sallie. *Jung e o tarô, uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

Nietzsche, Friederich. *Más allá del bién y del mal, preludio de una filosofia del futuro*. 2ª ed. Buenos Aires: Alianza, 1993.

Ortega y Gasset, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Pessoa, Fernando. *Fausto, leitura em 20 quadros*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

———. *O livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996.

Rosa, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

———. *Pequenas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Saramago, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Stein, Gertrude. *Doutor Faustus liga a luz*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Cone Sul, 1998.

Suassuna, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai e volta* . 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Unamuno, Miguel. *Do sentimento trágico da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Veríssimo, Luís Fernando. A metamorfose. In: *Ed Mort e outras estórias*. São Paulo: LP&M, 1987.

———. Metafísica. In: *Novas comédias da vida privada*. São Paulo: LP&M, 1997.

Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo*. São Paulo: Corrupio, 1981.

Woodward, Kenneth L. Jesus, o personagem mais importante da cultura ocidental. Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, 6 de abril de 1999.

Provo Distribuidora e Gráfica
Pabx: (011) 4178 05 22 fax ramal: 30
provografica.com.br